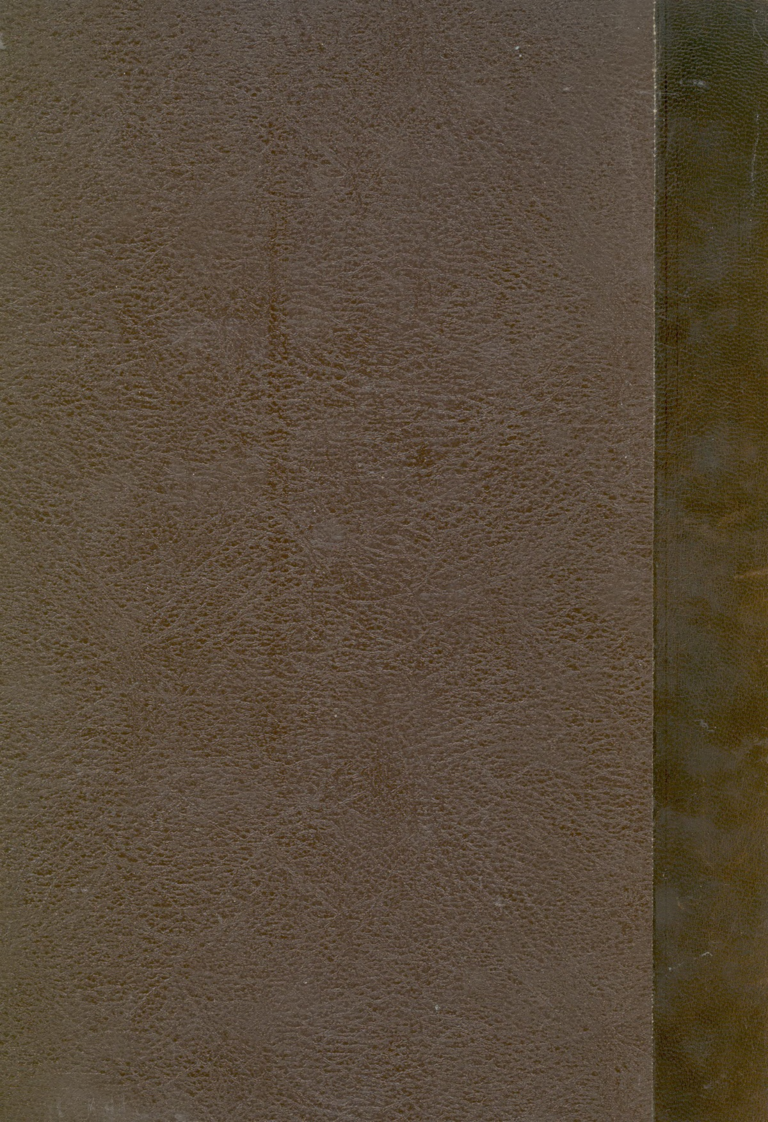


العدد الأول • السنة الثالثة
يناير ١٩٨٥ – ربيع الآخر ١٤٠٥



مجلة الأدب والفن

الإبداع الروائي

عدد خاص

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقـــيم

معرض القاهرة الدولى السابع عشر للكتاب ١٩٨٥

٢٢ يناير ــ ٣ فبراير ١٩٨٥

أرض المعارض الدولية بمدينة نصر

١٦ عاماً من النجاح المتصل حققها معرض القاهرة الدولى للكتاب والذى يقام فى دورته السابعة عشرة هذا العام فى الفترة من ٢٢ يناير حتى ٣ فبراير ١٩٨٥ بأرض المعارض الدولية بمدينة نصر ــ القاهرة .

الافتتاح : يفتتح المعرض يوم الثلاثاء الموافق ٢٢ يناير ١٩٨٥ الساعة الحادية عشر صباحاً .

أيام العرض : ٢٣ - ٢٤ يناير ١٩٨٥ . بدعوات خاصة وسوف تغلق سرايات البيع فى هذه الأيام .

أيام الجمهور : ٢٥ - ٣ فبراير ١٩٨٥ .

المواعيد : يومياً من العاشرة صباحاً وحتى السابعة مساءً .





معرض القاهرة الدولى السابع عشر للكتاب ١٩٨٥

كورنيش النيل ــ بولاق ــ القاهرة ــ العنوان التلغرافى جيبو القاهرة ☎/٧٧٥١٠٩ ــ ٧٧٠٣٧١ ــ ٧٧٥٦٤٩



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد الأول • السنة الثالثة

يناير ١٩٨٥ – ربيع الآخر ١٤٠٥

رئيس مجلس الإدارة

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

نائبا رئيس التحرير

سليمان فياض

سامى خشبة

المشرف الفنى

سعد عبد الوهاب

سكرتير التحرير

نمر أديب

مستشارو التحرير

حسين بيكار

عبد الرحمن فهمى

فاروق شوشة

فؤاد كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس

General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina


تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا - البحرين ٠,٨٧٥ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٠,٩٥٠ دينار - السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس ١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٤ درهما - اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٠,٨٠٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد . و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ١٠٠ قرش

المحتويات

افتتاحية

العدد الخامس والعشرون

بهذا العدد الخامس والعشرين تواصل مجلة « إبداع » مسيرتها الأدبية ، فى عامها الثالث .

و « إبداع » تفتتح عامها ذاك بهذا العدد الخاص عن « الإبداع الروائى » ، آملة أن تصدر بعده خلال هذا العام ، بتعاون الشعراء والقصاصين والنقاد فى مصر والوطن العربى ، ثلاثة أعداد خاصة عن : « الشعر » ، و « المسرح » ، وكاتبنا الكبير « توفيق الحكيم » ، آخر كتابنا الأحياء من جيل الرواد العظام ، أمد الله لنا فى عمره ، ومنحه الصحة والقدرة على العطاء .

و «إبداع » تجد نفسها مدينة بحصيلة هذا العدد لكتابنا الروائيين ، المصريين منهم بصفة خاصة ، فلم يشترك معهم بفصول روائية فى تحرير هذا العدد سوى كاتبين عربيين ، هما الكاتب المغربى : « محمد صوف » ، والكاتب الفلسطينى : « أحمد عمر شاهين » ، وكنا نأمل أن يكون هذا العدد وثيقة عن العطاء الروائى العربى فى سائر الأقطار الشقيقة ، بقدر ما هو وثيقة عن العطاء الروائى العربى فى مصر .

وقد بلغت الفصول الروائية التى وصلت للمجلة من كتاب الرواية فى مصر أكثر من ثلاثين فصلا روائيا ، كان بعضها للأسف غير صالح للنشر ، إما لأن الفصل الروائى لا يعطى نفسه كفصل متميز قائم بذاته دون حاجة إلى ما قبله أو بعده من فصول روائية ، وإما لأن الفصل الروائى دون مستوى النشر ، لغة ، وأسلوبا ، وتجربة فنية ، وإما لأنه غارق فى الثرثرة ، أو التكرار والقول المعاد ، أو التسطيح ، أو القفز من حدث لآخر ، ومن لحظة لأخرى ، دون ارتباط عضوى داخل البناء . لكن نصف هذه الفصول جاء على أى حال صالحا للنشر فى هذا العدد الخاص عن « الإبداع الروائى » ، ومرآة لواقع هذا الإبداع ،

اتجاهات ، ورؤى ، وطرائق التعبير فيه ، ومن سائر الأجيال ، منذ سنوات الأربعينيات إلى سنوات الثمانينيات .

ونأمل أن يجد قراء « إبداع » فى هذه الفصول ألوانا من الإمتاع الأدبى ، الذى تتعدد أساليبه ، ومستوياته ، ولكنه يظل غنيا ، حافلا بالعطاء الفكرى والفنى ؛ وأن تكون أسرة التحرير قد أحسنت الاختيار لهذه الفصول ، ورصد عطاء الواقع الروائى الراهن ، ولعدة سنوات قادمة ، حين تتاح لهذه الروايات فرصة النشر والإصدار ، وهى أمنية ندعو إليها دور النشر فى القطاعين العام والخاص .

وقد آثرنا أن تتصدر هذه الفصول صفحات النشر الأولى فى إبداع ، فهى لب هذا العدد الخاص ، ومحوره ، وهدفه ، وآثرنا أن ننشر هذه الفصول وفقا للترتيب الأبجدى لأسماء الكتاب .

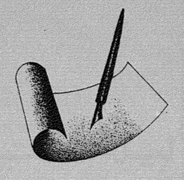
وبجانب هذه الفصول الروائية ، كانت الدراسات النقدية التطبيقية ، عن الرواية العربية ، والروائيين العرب ، والواقع الروائى ، دون المستوى العددى المطلوب لمثل هذا العدد الخاص ، باستثناء هذه القلة القليلة من الدراسات التى تقدمها إبداع فى القسم الثانى من هذا العدد الخاص ، وهى دراسات لا تعبر فى مجمل حصادها عن الواقع الروائى الآن الذى تكشف عنه الفصول الروائية المنشورة بأروع وأفضل مما تكشف عنه هذه الفصول . وهذا أمر يكشف لنا حقا عن محنة النقد ، وعن تقصيره فى المتابعة التطبيقية لواقع عطائنا الأدبى ، ليس فى حقل الرواية فحسب ، وإنما أيضا (حسب الاعتقاد وإرهاص الواقع الأدبى) فى حقل الشعر ، والمسرح ، والقصة القصيرة . لكن علينا أن نعترف بجودة أكثر ما تنشره إبداع فى هذا العدد من دراسات ، وتغطيتها لبعض زوايا واقعنا الروائى وكتابه ، ولم تتجاوز هذه التغطية بضعة أعمال وأسماء : الطيب صالح ، ومحمد مستجاب ، وسليمان فياض ، وصنع الله إبراهيم ، وجمال الغيطانى ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وإميل حبيبى ، وعبد الرحمن منيف . . وإشارات فى مقال عن بعض كتاب الرواية فى الجزائر . وقد كنا نأمل أن تكون الدراسات الواردة إلى المجلة عن الرواية العربية ، والروائيين العرب ، بدرجة من الوفرة ، تتيح للمجلة إصدارها فى عدد خاص ، حتى يمكن للتحرير التغطية النقدية لواقعنا الروائى الآن .

لكن هذا هو عطاء جهد التحرير ، مع ضمور الحركة النقدية ، ومع تهرب عدد من النقاد والأساتذة عن المشاركة وبذل الجهد فى الكتابة عن واقعنا الروائى ، رواياته ، وروائييه . وعسى أن يغفر القراء لأسرة التحرير هذا القصور ، بقدر عدم صفحهم عن النقد ، والنقاد .

ولكن ، علينا أن نواصل المسيرة ، والجهد ، والعطاء ، فعسى أن تبعث روح الحياة ، الخصبة ، والمتجددة ، فى حياتنا الثقافية .

وكل عام وأنتم بخير .

« التحرير »



الفصول الروائية

ليلة المحترف	إبراهيم عبد المجيد
الخوف	أحمد عمر شاهين
ظل الشمس المستحيل	ادوار الخراط
المظاهرة	اسماعيل العادلى
هوبريس	بدر الديب
قالت ضحى	بهـاء طاهـر
سريان	جمال الغيطانى
شطارة والمعلم جرجس	جميل عطية إبراهيم
انتظار	رجب سعد السيد
الذئب والغزالة	سعد مكاوى
تجلّى السرّ	عبد الحكيم قاسم
مأزق	عبد الوهاب الأسوانى
دندنة فى غرفة جانبية	عبده جبير
كوب عصير	فاروق خورشيد
الشيخ عشْران	محمد الراوى
الهمْس الصّادح	محمد صوف



إبراهيم عبد المجيد | ليلة المحترف

عاد مدرس كان معارا إلى الشارقة . برقيته لم تصل . فتح باب شقته بالمساء ودخل بهدوء ليفاجىء زوجته وطفليه بالسعادة . فتح باب غرفة نومه فوجد زوجته تحت رجل . نظرت إليه ونظر لها . عاد بهدوء إلى الخلف . عرفت قدماه باب الشقة وهو يسير بظهره . خرج وهبط السلم بظهره أيضا . نزل إلى الشارع بظهره ومشى فى الطريق بظهره ، كل من يراه يوسّع له فى ارتباك . ظل يدور فى الشوارع تسلمه لبعضها يمشى إلى الخلف وعيناه شاخصتان إلى الأمام . الاسكندرية كلها صارت تعرفه . يوسع له الناس وتقف له إشارات المرور والسيارات ، وطفلاه يتابعانه . ينظر إليهما وينظران إليه . يمد لهما يديه ويمدان أيديهما . لا يستطيع التوقف ولا يستطيع التقدم نحوهما ، وكلما أمسكا يديه انفلتتا منهما . اختفى الرجل وطفلاه منذ أيام ، وحلمت أنا به ، وقد لحق بالفضاء يدور حول الأرض وبطفليه يدوران حول القمر .

فى الشتاء حين يعربد بالليل الهواء فيطير الأوراق المهملة فى الطرقات ، ويصرخ فى الأزقة وتنطفىء الأنوار فلا تميز بسهولة بين اليابس والماء ، وتصبح المقهى باردة رطبة ، نمتنع عن الخروج دون اتفاق سابق . فى الليالى الدافئة نتقابل دون موعد أيضا . فى وقت

● هذا الفصل الروائى للكاتب ابراهيم عبد المجيد من رواية له فى عشرة فصول ، لم تنشر بعد بعنوان : « بيت الياسمين » . . وتدور هذه الرواية حول موظف خامل وجد نفسه مشغولا عن تسييرمسيرات الاستقبال ، واحترف تسييرها حتى فى غير موعدها ، ولامكانها ، واستفاد ماديا من ذلك ، فقط ، لكى يتزوج . وتكشف الخلفية الاجتماعية لبطل هذه الرواية « شجرة محمد على » عن خيبة أمل هذا الجيل ، وانفصام علاقاته .

● وللكاتب السكندرى المولد عدة روايات هى : « فى الصيف السابع والستين » ، و « ليلة العشق والدم » ، و « المسافات » ، ورواية أخرى لم تصدر بعد هى : « الصياد واليمام » . . وله مجموعة قصص بعنوان : « مشاهد صغيرة حول سور كبير »

متقارب نخرج نتقدم فى الشوارع الجانبية على مهل جوار الجدران القديمة التى حال لونها . يحدث أن يلقى الواحد منا الآخر فجأة فيتبادلان الابتسام ، يتصافحان ، يضحكان ، يمشيان إلى المقهى معا ، ألم يقل حسنين أننا مضبوطون على ساعة سرية ؟ تلك قاعدة صار القدر يرتبها ، ولا يخيب اللقاء فى الاستثناء .

الليلة لا نلعب الطاولة . التقينا مبكرين . جلسنا متجاورين . تعلقت عيوننا بجهاز التليفزيون المعلق على رف عال على جدار دورة المياه الصغيرة . قال حسنين

ــ ستبدأ المسيرات يا شجرة .

ــ سأجد طريقة للاعتذار .

قلت ، فقال عبد السلام :

ــ لماذا لا تشارك حقا . هل تتصور أن ما حدث سيتكرر ؟

كان يشير إلى واقعة القبض علىّ بعد مظاهرات يناير الماضى .

ذلك الحدث الذى أربكنى كثيرا ، ولم ينقذنى منه غير شهادة رئيس مجلس الإدارة الذى قال :

ــ نعم شجرة متعهد مظاهرات كما بلغكم ، لكن مظاهرات سلمية مما تقوم به الشركة لاستقبال الرئيس وضيوفه . شجرة أكفأ من يؤدى هذه المهمة ونحن نعتمد عليه دائما .

كدت أصرخ أننى الذى حرضت المتظاهرين جميعا ، حطمت أعمدة النور ، خلعت الأرصفة حرقت المواصلات والملاهى وأقسام البوليس ، وأننى لا أقوم بالمظاهرات السلمية كما يقول ، إنما أنصب وأحتال ، ولم يحدث أن أكملت واحدة منها . لقد قبضوا علىّ فى الفجر بعدد من الجنود امتد على السلم من الشارع حتى السطح ، وأمضيت ثلاثة أيام لا أحب ذكرها .

كظمت غيظى وجنونى وغادرت مبنى المباحث فى الفجر أيضا . دارت عيناى فى حى الفراعنة الهادىء الذى لم أمش فيه من قبل . أشجار مهذبة تلمع أوراقها الرصاصية ، وأشجار عارية ، وأشجار سامقة الارتفاع ، شوارع مغسولة بالمطر وعمال البلدية ، بيوت محاطة بالحدائق والأسيجة المزهرة ، لكن البرد إبر ، والسماء تهدن بنقط رفيعة من المطر . أسرعت واضعا يدى فى جيبى بنطلونى ، ودفنت وجهى ما استطعت فى صدرى وبين عضدى ، ورأيت الاسكندرية فى نومها لأول مرة لا تدرى بأى شىء .

اعتذرت فى الأيام التالية عن عدم المشاركة فى مسيرات التأييد العارمة التى خرجت من المحافظات إلى قصر عابدين . ذهب الذكورى بالعمال ، وكانت هذه هى المرة الثانية بعد السادس والعشرين من يوليو الماضى . قال : « إنها فرصة تؤكد فيها كلام رئيس مجلس الإدارة عنك » . أدركت أنه يؤدى المهمة كاملة ، وأن سرى لم يزل فى البئر . قلت « بعد أن يمر عام على وفاة أمى » ، فبدا محترما لرغبتى . والحقيقة أنى كنت مذبوحا . تذكرت قرارى بقتل « عبده الفاكهانى » و « المقدس يحيى » فشملنى خوف غريب . أصبحت أريد الابتعاد عن الناس جميعا ، حتى أنى ذهبت إلى عبده الفاكهانى أرجوه أن يعطينى مهلة إلى نهاية العام فوافق على الفور . بدا هو أيضا خائفا منى لا أدرى لماذا . وقابلت المقدس يحيى فانحرفت إليه أصافحه . شرد عن الطريق إلا أن ناديته ، وصافحته . وربت على كتفه وكان وجهه الأحمر صار أصفر فشجعته ، وقلت سأحتاج يوما لبعض السجاد فقال « رهن إشارتك » .

ــ هذا مطار القدس .

قال حسنين وقد انتقل الإرسال إلى إذاعة خارجية . أشعل ماجد سيجارة . شحب وجه عبد السلام .

ــ بيجن .

ــ وديان .

ــ وجولدا . بص شكلها . ؟

كان الحوار يتناثر بالمقهى يطلقه الغرباء . انفتح باب الطائرة فصمت الجميع . السادات يتقدم يصافح زعماء اسرائيل بابتسامة عريضة . فكرت فى الشارع الواسع خلفنا كيف صار خاليا وكيف لا نسمع أصواتا لسكان الجبل . صمت ووحشة يملآن الفضاء خلفى مع الظلام الهابط مسرعا ، وجالس أنا على حافة جرف يطل على واد سحيق ، حياتى كلها الآن رهن دفعة إلى الخلف فأسقط ميتا . ارتعدت .

ــ لحن خبيث ناعم كأنه أنين العاجز المقهور .

قال عبد السلام معلقا على السلام القومى الاسرائيلى ونهض واضعا يديه فى جيبى بنطلونه ، دار حولنا مطرقا وانقطع التيار الكهربى . ابتسم حسنين وقال ماجد « أحسن » وكانت شفتاه ترتعشان .

لم نترك المقهى جلسنا على ضوء الشموع التى أشعلها محسن الجرسون قليل الكلام .

ــ كيف يفعل ذلك ؟

تساءل ماجد كأنه يحدث نفسه ، وخلع نظارته ، وأخذ يمسحها بمنديل . أردت أن أحول الجد إلى هزل فقلت لحسنين .

ــ ها هو أجهز عليك بمشوار .

ابتسم واحمر وجهه . لم يمد الابتسامة إلى غايتها . لم يضحك ولم يضحك ماجد . كان عبد السلام قد ابتعد عنا يمشى مهلا فى ظلام الشارع . فكرت لأول مرة أننى أتكلم فى السياسة . لقد تكلم حسنين عن نفسه مرة فقال إنه موظف يحتاج إلى دفعة هائلة ليتزوج ، وإنه فشل مبكرا فى التعليم إلا أنه استطاع الحصول على الثانوية العامة بعد سن الثلاثين بنظام المنازل ، وانتسب لكلية الآداب قسم تاريخ ، ، وليس لديه الوقت الكافى لحفظ كل الحوادث والحروب التى يبدو أن البشرية لم تكن تفعل غيرها فهو يمضى .. عامين فى العام الدراسى الواحد ، ثم هو مصاب بربو خفيف ، خفيف لكنه ربو . وانطلق يضحك من هذا الوضع العجيب ، وقال إنه الوحيد تقريبا فى هذا البلد الذى يكافح على ثلاث جبهات ، الفقر والجهل والمرض ، ثم اندفع فى الضحك وهو يقول إنه مثل ثورة يوليو .

فى ذلك الوقت طال ضحكنا ، ولم يبد أنه خجلان ، ظل وجهه مشرقا كعادته . طلبت من محسن الجرسون أن يحضر لنا الطاولة . خفت أن يخذلنى حسنين وماجد ، لكنهما أقبلا على اللعب ، وعاد عبد السلام من الشارع المظلم فشاركنا على ضوء الشموع . عاد التيار الكهربى والمقهى خال إلا منا فلم يشعل محسن التليفزيون ، ولم نطلب منه ذلك تذكرنا كيف لم نلتق كثيرا فى الصيف الماضى ، فماجد كان مشغولا بإعداد الصيدلية الجديدة التى استأجرها ، ثم أصبح مشغولا بالعمل ، الآن يجد فرصة بعد أن وجد صيدليا يساعده ، وسألنا عبد السلام عن صحة والده التى كانت تدهورت كثيرا بسبب البروستاتا وشغلته ، فقال إنه يتقدم فى الشفاء لكن للسن أحكام ، وقال حسنين لى وهو يضحك « أنت طبعا لازلت

تفكر فى خطة لقتل عبده الفاكهانى والمقدس يحيى » ضحكنا وسألناه لماذا لم يكن يأتى هو أيضا فقال « أنتم لم تأتوا » .

ــ طبعا أنت حزين لأنك على الأقل حاربت مرتين ؟

قلت لعبد السلام فى الطريق . كنا تركنا المقهى وأوشك الليل أن ينتصف . تنبهنا متأخرين أن حسنين تخلف عنا ووقف وحده ينتظر الأوتوبيس تحت المظلة . بعد قليل دخل ماجد بيته المطل على شارع الجامع . أصبحت كالعادة وحدى فى الطريق مع عبد السلام . نسكن فى شارع واحد إلا أنه فى منتصفه وأنا فى نهايته حين يطل على البحر .

سادنا صمت قطعة أنين مكتوم صادر من قسم البوليس . أرعشتنى نسمة نوفمبر . رأيت المحلات مغلقة على الجانبين .

ــ لا .

مشينا . نبتعد أحيانا عن بعضنا إلى الجانبين ثم نعود فنتجاوز .

ــ ماذا تعرف عن الفيللا الموجودة بشارعنا والتى بها شجر الياسمين ؟

قلت فجأة . لا أعرف لماذا اخترت هذا الوقت . .

ــ هل شاهدت بها أحداً ؟

أدركت أنه يعرف ما أود الحديث فيه .

ــ كل يوم فى الصباح الباكر أرى وجها جميلا يطل من خلف النافذة . وجها صبوحا كأنه النور نفسه ، وأحيانا بالليل . يحدث ذلك منذ أول الصيف ، وربما يحدث منذ انتقالى إلى هنا وأعمتنى عنه الهموم . اليوم أشارت لى بيدها ولم أفهم .

من جديد عدنا إلى الصمت . اكتشفت أن الطريق صار مليئا بالحفر . إننى أكاد أتعثر اكثر من مرة .

ــ ابتعد عن بيت الياسمين هذا .

قال ولم أفهم . لم أشأ أسأل . لقد شدتنى رائحة الياسمين منذ انتقالى إلى الشقة . الفيللا الرابضة خلف السور العالى المكلل بالزهور البيضاء والصفراء بدت لى شيئا سحريا . نوافذها العالية الدائرية ، جدرانها المستديرة وأعمدتها الرخامية . كل شىء فيها يبدو منفذا على مهل وفى راحة واتساع . الوجه المشرق الذى أراه فى الصباح والليل حفز خيالى وفضولى ، حرّك الرغبة المدفونة فى الزواج لكن لا أستطيع التصريح الآن .

ــ بيت الياسمين هذا أقدم من عمرى وعمرك . أبى وأمى وكل الناس تعرف ذلك . ضُربت كثيرا فى طفولتى بسبب تسلقى السور وقطفى للياسمين . يقول الناس إن صاحب البيت وزوجته يحبان العزلة فلا علاقة لهما بأى من الرجال فى « الدخيلة » أو النساء . ينجبان الفتيات فقط ، وبناتهما أجمل خلق الله ، هذه حقيقة ، لكن أسعد الناس من فاز بمجرد الرؤية ، ذلك يحدث بالصدفة ، ولا أصدق أنك ترى وجه الفتاة كل يوم ، الرجل وزوجته لا يسمحان لبناتهما بالخروج إلى الشارع أو المدرسة أو العمل أو الانتظار خلف النوافذ . قد يسعدك الحظ مرة فى الصباح الباكر جدا ، عند الفجر ، قبل أن يستيقظ الرجل وزوجته ، لكن هذا نادر ، وبالليل يلف الظلام الحديقة ، وتغلق النوافذ العالية بالشيش الغليظ بالصيف والشتاء . . . لقد نسيت أن هذا البيت فى شارعنا . اشتقت له مرة واحدة وأنا محاصر فى الجيش الثالث ، ومنذ عدت وأنا أراقب النوافذ فلم يسعدنى الحظ مثلك مع أنه لم يعد بالبيت غير بنت واحدة ، وربما لهذا السبب .

ــ كيف عرفت كل ذلك ؟

تساءلت مبهور الأنفاس . قال :

ــ الأسرار معروفة رغم العزلة . ربما تعرف الاسكندرية كلها سر هذا البيت . هناك حركة تتكرر كل سنوات . تأتى إحدى البنات فجأة من الخارج راكبة تاكسى مع رجل فى وضح النهار وتنزل حاملة طفلا . نفس التاكسى لا يتغير ونفس السائق . تتلفت حواليها للحظات قبل أن تُفتح لها البوابة الحديدية . تتطلع إلى النوافذ المحيطة والشرفات كأنها تعلن حضورها . يعرف الناس أن إحدى الفتيات تزوجت منذ عام .

ــ عائلة غريبة !

قلت كأنى أتنهد :

ــ لا أحد يعرف الخطأ من الصواب .

قال وتوقف ممسكا بيدى . كان قطيع من الأغنام البيضاء يخرج من أحد الأزقة ويثير الغبار . مشهد غريب فى هذا الوقت من الليل . بدا أن القطيع الذى أصبح يمر أمامنا لن ينتهى . . .

ــ ألا تلاحظ شيئا . ؟

ــ معظم الأغنام بثلاث سيقان . معظمها يعرج .

ــ كلها .

بخوفى كدت أبوح ، وقال إنه يكاد يتقيأ ، إلا أن القطيع انتهى وظهر خلفه رجل مغطى بثياب كثيرة حول جسمه وكتفيه وعنقه .

ــ إنه أيضا يمشى بساق واحدة ويقفز على عكاز .

غمرنى عرق ووجدت عبد السلام يستند على ذراعى . مشينا بصعوبة ولا نتكلم . كنا فى الخلاء الذى يفضى إلى شارعنا وقد تركنا « الدخيلة » كلها تقريبا خلفنا ، لكنى أحسست كمادتى بأنفى يسبقنى ليشم رائحة الزهر قبل أن تصلنى . وتوقفنا من جديد . شاهدت تاكسى مطفأ الانوار يقف أمام الفيللا . فتحت البوابة الحديدية فرأينا السائق يخرج من التاكسى ورأيناها تخرج ترتدى ثوب الزفاف الواسع يتخايل ضوؤه وسط الظلام ، وعلى رأسها تاج تبرق فيه الفصوص البيضاء أيضا ، وبجوارها عجوز يرتدى بدلة قاتمة . رأينا السائق يفتح لها باب التاكسى ويدخلان وسمعنا البوابة تغلق . تحرك التاكسى مهلا على أرض الشارع غير الممهدة قادما نحونا . لم أشأ أن

أنظر إلى وجه عبد السلام ، ولعله لم يشأ أن ينظر إلى وجهى . ما كاد التاكسى يتجاوزنا حتى التفتنا معا . رأيناها تطل علينا من خلف الزجاج . هل تنظر إلىّ أم إليه ؟ . لا يقين . لم يفه أحدنا بكلمة . صرت وحيدا بعد لحظات . تخلف عبد السلام عند منزله لا أشعر به . صعدت شقتى وفتحت النافذة . كيف لم أشعر بهواء البحر البارد عند مدخل العمارة . تطلعت إلى كتلة الظلام الممتدة . بحجم الكون ، وضوء سفينة بعيد شاحب مزهوق سمعت صوت الموج فلم أدر ما إذا كان غاضبا أم قانعا أم متخاذلا . فكرت لأول مرة أن الذى يتفسى على الصخور الخشنة الصلبة ، وإلى الماء الغبى الذى لا يفعل شيئا غير المدّ والجذر طوال ملايين السنين ، ووحده ، مع نفسه ، لا يشارك أحدا فى شىء ، ولا يبالى بالسفن التى صارت تدوس فوقه ، ولا بالنفايات التى تلقى فيه ، ولا الأسماك التى تتناحر تحته . هل يُضير العالم شيئا أن يفقد أحد أبنائه المهْمَلين .؟ وفكرت فى استقبال العائد من القدس بعد أيام .

القاهرة : إبراهيم عبد المجيد



أحمد عمر شاهين | الخوف

لم يكن* في نيتي الذهاب إلى المقهى هذا اليوم أو في أي يوم آخر ، فقد دب اليأس في نفسي من إمكانية معرفة أكثر مما عرفت ، وقررت أن أقطع أجازتي وأعود إلى العمل .

قابلت صفوت ، تناولت الغداء عنده ، ثم خرجنا نتمشى قليلا ، جلسنا على مقهى وشربنا القهوة ، حدثته عن الموضوع باختصار وأبلغته بنيتي قطع الأجازة والعودة إلى الجريدة فاشلا . قال : أنت اخترت موضوعا فاشلا منذ البداية . . على كل حال هذا هو الحل الأمثل بدلا من إضاعة الوقت . . إذن ألقاك غدا في الجريدة .

ودعني في العتبة ، وبعد ذهابه ، راودتني نفسي في الذهاب إلى المقهى في محاولة أخيرة ، قادتني قدماي إلى هناك ، كانت الساعة الخامسة بعد الظهر .

جلست على كرسي في الداخل ، فتحي هو الذي يخدم في النهار ، تشاءمت ، كنت آمل أن ألقى الساقي الآخر ، طلبت فنجانا من القهوة ، درت بيصري في المرايا المعلقة على الجدار أمامي . تأخر فتحي ، لا أحد يجلس في الداخل ، بعض الزبائن تجلس خارج المقهى على الرصيف ، لماذا اخترت الجلوس في الداخل ، كنت آمل أن أتحدث مع زكريا على انفراد ، جال بخاطري أن أقوم وأجلس في الخارج ، ترددت ، أنهض أولا أنهض ، وقبل أن أقرر اقترب مني رجلان أعتقد أني رأيتهما يجلسان في المقهى مرة أو مرتين قبل ذلك ، وقفا عن يميني ويساري .

قال أحدهما : سمعنا أنك تبحث عن الشيخ حسين ؟

نظرت في وجه المتحدث ، لم أسترح له ، وأدرت بصري إلى الآخر ، ليس بأفضل منه ، ابتعدت بنظري خارج المقهى ، لا أحد يوجه نظره إلينا ، توجست خطرا ، نهضت وأردت الخروج ، أمسكا بي ، قال الآخر : ألا تبحث عن حسين ؟ ألا تريد أن تعرف شيئا عنه ؟ قلت بعصبية : لا . . لقد نفضت يدي من الموضوع !.

قال : بهذه السهولة ! . . إنه يريد أن يراك . . وقد أرسلنا إليك .

---

* هذا الفصل الروائي للكاتب الفلسطيني « أحمد عمر شاهين » . . اخترنا له عنوان : « الخوف » وهو من رواية جديدة له ، لم تنشر بعد بعنوان : « الاختناق » . . وتدور أحداث هذه الرواية ، عن شخصية فلسطينية ، يضنيها عذابها في الوطن العربي ، وتعجز عن التوافق مع تناقضات الساحة العربية ، وتتقاطع خيوط حياتها بالمصادفة مع شخصية صحفي مصري ، يحاول فهم هذه الشخصية الفلسطينية ، وانتشالها من معاناتها . ومن خلال هذه العلاقة ، وغيرها من العلاقات ، تتكشف طبيعة الروابط المصرية والفلسطينية ، وطبيعة المصير الواحد المشترك الذي يوحد على مستوى شعبي بين شعبين عربيين .

* وقد نشرت للكاتب أربع روايات هي : « ونزل القرية غريب » ١٩٧٧ ، و« إن طال السفر » ١٩٧٧ ، و « زمن اللعنة » ١٩٨٣ ، و « قوائم الخوف » ١٩٨٣ .

إحساسي بالخطر لم يتلاش ، لكن تساؤلاً دار بذهني لماذا لا أجاريهم . . فربما يصدقان .

قلت : أين هو ؟

- عاد . هنا في المقهى . تعال معنا لتراه .

سرت ، كنت أظن أننا نتجه إلى الغرفة الداخلية ، لكننا كنا نتجه إلى ركن الجدار الداخلى المغطى بمرآة بطوله . التفتّ إليهما قائلا : أتهزآن بى ؟

وقف أحدهما ورائى وحرك الآخر مرآة الحائط فانفرجت عن ممر مظلم دفعنى فيه .

صرخت : أين تذهبان بى ؟

أمسكنى أحدهما من يدى بقوة قائلا : تعال .

سرت فى الممر المظلم خطوات ، توقفت ، سمعت صوت باب يفتح ، وتسرب شعاع ضعيف من الضوء ، دُفعت داخل حجرة وأُقفل الباب ، لمبة ضعيفة مدلاة من السقف ، لا نافذة ولا حتى كوة ، شددت الباب ، مقفل بإحكام ، خبطت عليه بيدى ، صوت الخبط وصداه مكتومان وكأننا فى بئر سحيق . هل سجنت ؟ وما مصلحتهم فى ذلك ؟ وأين تقع هذه الغرفة وفيم تستخدم ؟ بدأت أدق الباب بعنف ، وجاءنى صوته قائلا : إهدأ . . فالغضب لا يفيد .

كنت قد لمحته حينما دفع بى إلى الحجرة ، ولم ألق بالا إليه ، التفت نحوه ، يستند بظهره على الجدار واضعا بينه وبين الحائط بطانية كورها فى شكل وسادة .

قلت : من أنت ؟

- مثلى مثلك .
- لماذا أنت هنا ؟
- ولماذا أنت هنا ؟
- أنا لا أفهم شيئا . . دفع بى إلى هنا كما رأيت . . إنى أكاد أجن . .
- ليس هناك ما يدعو إلى الجنون . . اجلس واهدأ .

جلست ، أشعلت سيجارة وأخذت أنفث دخانها بغيظ ، انتهت ولم يهدأ غضبى ، أشعلت أخرى وأخرى والآخر صامت ينظر بهدوء .

- لا تدخن كثيرا . . فالغرفة لا منافذ لها .
- وهل سنبقى هنا طويلا ؟
- الله أعلم . . والمعلم أيضا .

هززت رأسى ، حاولت تهدئة نفسى ، ماذا يجرى فى هذا المقهى ؟ وما علاقة عم حسين بكل هذا ؟ ونقمت على تصرفاتى ، أكان من الضرورى المرور على المقهى اليوم ؟ لقد نفضت يدى من الموضوع ، أرحت واسترحت ، يبدو أن الحكاية لابد أن تتم فصولا ، هذه بداية الخيط الحقيقى ، لن أظل هنا إلى الأبد وسأقلب الدنيا على رأس المعلم وصبيانه ومقهاه .

تعبت من الجلوس ، تمددت بملابسى على أرضية الغرفة واضعا معطفى تحت رأسى ، عاجزا عن التفكير فى شيء ، صداع بدأ يلم بى ، هل يبحث عنى صفوت لو لم أذهب إلى الجريدة غدا ؟ وحتى إذا فكر أن يبحث عنى . . فأين سيبحث ؟ هل يخطر المقهى بباله ويظن أنى تراجعت وقررت الاستمرار فى الموضوع غير معترف بالفشل . . . .

وقع خطوات ، ثم فتح الباب ، فتحى الساقى ينظر إلىّ وابتسامة على شفتيه ، نهضت اندفعت نحو الباب ، أمسكنى من يدى ، كان الرجلان يقفان خلفه ، دفعنى بقوة .

- اجلس يا أستاذ . . اعقل . . حاول أن تفهم . .
- ما الذى أفهمه ! هل تظن أنك ستنجو من العقاب أنت ومعلمك ؟ وكل الحثالة التى حولكم ؟
- لا . . لا . . الغلط عيب .

اندفعت بسرعة من الباب ، لكن الآخرين تلقفانى ، لكمنى أحدهما بقوة ، رددت اللكمة ، تعاون الثلاثة بالشد والضرب على إدخالى الغرفة ثانية . قلت :

- لن أسكت . . سأريكم . . ألا توجد حكومة ؟ ألا يوجد قانون ؟

ضحك فتحى بسخرية : سأتركك حتى تهدأ . . كنت أظن أنك قد هدأت . . لن أستطيع التحدث معك الآن . . وستظل بلا عشاء عقابا لك .

أقفل الباب ومضى . استلقيت على الأرض ، نظرت إلى الآخر بغيظ ، ضربت الحائط بيدى بقوة وأشعلت سيجارة . بقيت صامتا فترة ، أتنهد بين حين وآخر ، التفت نحوه ، ناولته سيجارة ، قال : لا أدخن .

- وكيف تحتمل هذا السجن دون أن تدخن ؟
- بالصبر .
- وكم مضى عليك وأنت هنا ؟
- عشرة أيام .

هبط قلبى بين ضلوعى والتفى عضلات بطنى . قلت : لكن لماذا ؟ ماذا فعلت ؟

- المعلم أدرى .
- وأنت لا تدرى ! ماذا تشتغل ؟
- مدرس .
- ولماذا يسجنك المعلم هنا ؟ ما علاقتك به ؟
- أعطيت ابنه بعض الدروس الخصوصية . . هذه كل العلاقة بينى وبينه .
- هل تظن أنك أقنعتنى ؟
- كما أقنعتنى أنت بسبب وجودك هنا .
- معك حق . . إن حكايتى طويلة . . لكنى سأقصها عليك . . وإن لم تتضح كل خطوطها بعد .

فقد تساعدنى . . من يدرى .

وقف ، أخذ يسير فى الغرفة الضيقة ، سألنى : كم الساعة ؟ قلت :

- التاسعة .
- واليوم ؟
قلت دهشا :
- ألا تعرف اليوم أيضا !

- ربما اختلطت علىّ الأيام . . أحيانا لا أعرف النهار من الليل . . على فكرة . . اخلع ساعتك استرها فى مكان لا يرونها فيه مباشرة . . .
- هل هى عصابة ؟
- ربما أسوأ .
- لكنك لم تعرفنى بنفسك ؟
- زكى محمود .
- مدحت إبراهيم . . صحفى فى جريدة الجماهير .

خبط على جبهته بيده :
- أذكرك . . وأنا أقول أين رأيتك من قبل . . وهذا ما جعلنى أتردد فى الثقة بك . . لابد أن رأيت صورتك فى الجريدة . . كنت أقرأ مقالاتك . . لابد أن تقص علىّ حكايتك .
- سأفعل . لكن صارحنى أولا بالسبب الحقيقى لوجودك هنا ؟

- كنت أعطى ابنه درسا فى البيت . . ويبدو أنه كان ينصت لما أقول . دخل الغرفة هائجا متهمنى بإفساد الولد بالحديث معه فى السياسة . طردنى من البيت . وجن جنونه حينما علم أن الولد يأخذ مجموعة عندى مع عدد من أصحابه . فمنعه من الذهاب إلى المدرسة . . مررت على المقهى لإقناعه بالعدول عن رأيه . وحمى النقاش بيننا . انتهى إلى ما ترى .
- وتريدنى ألا أدخن . . اجلس . . اجلس .

ظل صامتا فترة طويلة حتى ظننت أنه نائم . لكنه قال : ألم تعرف حسين أحد من قبل ؟
- لقد قصصت عليك الحكاية ولا أعرف أكثر مما قلت .
قال بحزن :
- هذا الرجل . . دائما يجر المشاكل وراءه .
قلت بلهفة :
- هل تعرفه ؟

- أعرفه ! لقد قضيت معه سنة كاملة فى التدريس .
تنبهت حواسى لما سيقوله زكى ، بقى صامتا سارحا مع افكاره .
ثم تمتم :
- إنه يمثل الضياع الكامل . . الكل ضده .
- زكى . قص علىّ كل ما تعرفه عنه ؟

قال : حتى عندما جعل من نفسه رقما . واحدا من قطيع . لم يتركوه . كان يختار وفى كل اختيار تعترضه ظروف غير ملائمة وعقبات كثيرة . فتحيطه الأخطاء والمشاكل ويحس أنه محاصر فيختار من جديد بحثا عن الأمان . من حقه كإنسان أن يعيش غير مهدد بلقمة عيشه وحياته . لكن ظروفه وطبيعة تكوينه لم يسمحا له أن ينعم بالراحة يوما . حتى لو ترك كل شىء . حتى لو جعل من نفسه صفرا على الشمال . تنازعته عدة قوى وأهواء . حبه لوطنه . رغبته فى المشاركة بشىء ما حتى يمنح نفسه الهدوء ويبعد عنها الشعور بالذنب . توقه إلى الاستقرار وصل به إلى درجة اللامبالاة فى النهاية . لا مبالاة تامة فقد فيها كل شىء حتى نفسه . فى الفترة الأخيرة التى حدثتنى عنها لم أستطع أن أتجاذب معه الحديث ، تجاهلنى تماما . أنكر نفسه أمامى . تركته ، كان يمر بأزمة نفسية حادة أرجو أن يكون تخلص منها الآن .

صمت قليلا ثم استطرد :
- أتعرف . أحببته كأخى رغم أنى لم أعرفه لمدة طويلة . وكنت على استعداد لتقديم كل عون له . لكنه كان حساسا وقلقا وكثير الشك . وربما كان مخطئا فى الفكرة التى سيطرت على ذهنه أخيرا من أن هناك موجة من معاداة الفلسطينية تسود الوطن العربى . . عنده إحساس مرير أنه غير مرغوب فيه ، وأنه سيكون يوما سعيدا يوم يستطيع العرب التخلص من كل الفلسطينيين بأى شكل وعلى اية صورة . إن المستقبل قاتم أمامه .

لقد قال لى مرة :
- انتم تكرسون الفلسطينى التائه ضحية تذبحونها قربانا لكل ما تقترفونه من أعمال .
قلت بدهشة :
- وما علاقة حسين بالضياع الفلسطينى ؟
ضحك زكى :
- ألا تعرف أنه فلسطينى !

- فلسطينى !
- وتقول إنك صحفى !
لم أنطق بكلمة ، غزتنى أفكار جديدة ، وبدأت أعيد تكوين الأحداث فى ذهنى على ضوء هذه المعلومة الجديدة ، بدا أن أمورا كثيرة ستتضح ، يجب الخروج من هنا أولا .
قلت :
- هل تظن أن بقائى هنا سيطول ؟
- لا أعتقد .
- أنت تقول إنك هنا منذ عشرة أيام !
- أنا حالة مختلفة عنك . ومع ذلك عندى إحساس أن إقامتى هنا لن تطول أيضا . كل ما فى الأمر عملية تخويف وتهديد .
- وفى رأيك أن هذه طريقة ناجحة ؟
- تنفع مع الكثيرين .
وأضاف مبتسما :
- كل سنة وأنت طيب .
- حينما تخرج .
ماذا ستفعل ؟

- لا شىء .
- لماذا لا تقدم بلاغا ضد المعلم ؟ أو أن هناك ضررا سيلحق بك ؟
- تقريبا . وأنت ماذا ستفعل ؟
- لن أسكت بالطبع سأقلب الدنيا على رؤوسهم .

قال وهو يشير نحوى بإصبعه :
- لا تفعل شيئا . . أكثر من استمرارك وراء موضوع حسين .
- هل تظن أنه متورط مع المعلم فى شىء ؟
- لا أظن .

- أمن الممكن أن يكون مختطفا كحالتنا . محتجزا فى إحدى الغرف السرية مثلنا ؟
- ربما . . وإن كنت لا أميل إلى هذا الرأى ، وإلا فما الداعى لاحتجازك ؟
- حتى لا أكتشف أنه فى حوزتهم .
هز رأسه مستنكرا :
- أن تكون فى هذه الغرفة المغلقة أو تكون فى غرفة لعب القمار فالأمر سواء . أقصد أن أقول لك هنا سجن ، وهناك سجن ، فلا داعى لوضع حسين هنا مادام هناك . أو لست معى فى ذلك ؟
- هذا يزيد الأمر صعوبة بالنسبة لى . فطرق البحث مقطوعة كما ترى .

- لا تحاول خلق الأعذار . أو قلها بصراحة إنك تريد نفض يدك من الموضوع . لا عيب أن يخاف المرء .
- ليس خوفا . إنما وقتى لا يسمح . ثم إنه ليس لى علاقة بالموضوع . أقصد .
- إنها فرصة أن تبدأ بأن يكون لك علاقة بشىء ، وإن تراجعت فأنت بذلك مثل كثير غيرك لا بأس عليك . تعلل بما شئت من أعذار . لكنك مخطىء .
لم أرد ، فقد بدأ الحوار يتخذ طريقا مختلفا ؛ بدأت أتضايق ، أشعلت آخر سيجارة معى ، وحاولت أن أهدىء نفسى ، أتضايق حينما أرى خطأ أو يصدمنى أحد بخطأ أرتكبه . توقعت أن يتوقف نقاشنا عند هذا الحد ، ويعود الصمت سلطان المكان انتظارا لما تأتى به أقدار المعلم ، لكن زكى استطرد :
- العيب فى معظمنا أنه يبتعد عن الطريق رغم أنه على حق . . يؤثر السلامة مع أن ما يفعله من واجباته الأساسية . السلبية . . اللامبالاة . . الخضوع للأقوى وإن كان على باطل . مادمت لا تخالف القانون ، ولا ترتكب جريمة ، فالتراجع خيانة لنفسك إلا إذا كان داخلك خربا .

بدأت أعصابى تتوتر ، لا أحب أن يعطينى أحد دروسا فى الواجب ، قلت فى محاولة لإسكاته وإنهاء النقاش :
- تقدير أهمية موضوع ما هو الذى يقرر الاستمرار أو التراجع . بالنسبة لى لم يعد هناك فائدة من هذا الموضوع . الشخص نفسه قد اختفى . هل أطارد سرابا ؟

- فهمت من حديثك أنك لم تزر زوجته . فهى لا تزال فى مصر وقد زرته فى بيته مرتين . يمكننى إعطاؤك عنوانها . ثم إنه كان يجلس دوما فى الأماسى عند صاحب مكتبة فى شارع عبد العزيز . اذهب إلى هناك . اسأل عنه . أكمل موضوعك . اكتب تحقيقك أوقصتك .

- لماذا اهتمامك الحار بعم حسين ؟
تردد قليلا :

- اهتمامى بك أولا . وبه بعد ذلك . لا أريدك أن تتراجع عند أول لطمة . أريد أن أحارب هذا الخوف داخلك كما حاربته داخلى وآمل أن أحاربه فى نفوس كل من عرفتهم أو أعرفهم . هل تظن أن من حدثتنى عنهم لا يحبون عم حسين ولا يساعدونه ؟ لكنهم مثلك . الخوف يشل حركتهم ويحدد حجم مساعداتهم . لكن درجة الخوف تختلف من شخص لآخر . فالبعض تكفيه الكلمة أو الإشارة ليتراجع . والبعض يحتاج علقة أو سجن بضعة أيام أو أشهر أو تهديده فى رزقه . وهناك من لا يتراجع وقد يموت . لا يهم النتيجة التى تصل إليها . لكن لا تخضع للتهديد والتخويف .

- يبدو أنى أسأت شرح موقفى لك . فأنا فى الحقيقة قررت عدم المضى فى هذا الموضوع قبل مجيىء إلى هنا . ويبدو أن لهذا أثرا فى قرارى . فلم يكن الخوف هو السبب .
- هذا أمر آخر . على كل حال سيبدو أن الخوف هو السبب . إننا نحتاج إلى أعصاب من حديد وتمرد وحشى لا يعرف الخوف وإن عرفت الحسابات المترتبة عليه . وإننا . .

فتح الباب ، واندفع شخصان إلى الداخل ، قال أحدهما :
- تعال يا أستاذ زكى .
كان فتحى ينتظر خارج الباب ، أمسك بيد زكى ومضى به ، بينما أغلق الرجلان الباب واتجها نحوى . على وجهيهما ترتسم ملامح الغباء والوحشية والاستعداد لعمل أى شىء . قال أحدهما وهو يفتح فمه بابتسامة جسدت غباءه :
- أظنك متضايق ؟
يالها من خفة دم ترفع ضغط الدم ، أجبت :
- لا . . سعيد جدا .

تثاءب الآخر وبرزت سنته الأمامية خارج فمه حينما أطبق شفتيه ، تنهدت ، تمنيت أن أركلهما بقدمى ، أخرج أحدهما علبة سجائر كيلوباترة صغيرة من جيبه ، فتحها ، أمسك سيجارة ومدها إلىّ :
- دخّن . . دخّن . . ولا يهمك .
- شكرا . .
- يا راجل دخّن . . دخّن . .
ابتسمت بسخرية ، بينما أشعل سيجارته وقال :
- أنا أحب المثقفين . أمثالك . سلسين تقدر تاخد وتعطى معهم .
داخلى يغلى ويفور .
- سيادتك صحافى .
- لا . . بائع كشرى .

- لا . لا . الغلط عيب وانت سيد العارفين .
حدجته بنظرة حملتها بكل ما أكنه من ازدراء ، قلت :
- وأين الغلط فيما أقول ؟
- سيادتك صحفى وتنكر . .
- مادمت تعرف فلماذا تسأل ؟ ماذا تريد ؟
- وصلت إلى لب الموضوع . طبعا سيادتك تريد العودة إلى

بيتك . بسيطة - ما الذى بينك وبين حسين ؟
وبأى صفة تسألنى ؟ ما علاقتك أنت بى أو بعم حسين ؟
- بصفتى صاحبك . أخوك . زميلك . معرفة .. «ولا احنا مش قد المقام» .
- لن أجيبك على شىء .
- أنت الخاسر . روحك فى يدى .
- فليحدث ما يحدث . أخرجنى من هنا .

- لا . حيلك . أجبنى ثم اخرج أينما تشاء .
- وإذا لم أجب ؟
- لن تخرج . هذا غير طبعا . أنت فاهم .
الباب مغلق ، وهما فى صحة البغال ، لا يمكننى التغلب عليهما ، فلا داعى للصدام معهما .
قلت :
- انت مخطىء . ليس بينى وبين حسين أى شىء .
- وتريدنى أن أصدقك ؟

- وما الذى يدفعنى إلى الكذب ؟
- أنت أدرى . لا تظن أنى جاهل أو عبيط . فأنا أيضا متعلم مثلك .
- تشرفنا .
رمى سيجارته على الأرض وداسها بقدمه بقوة ، قال :
- أنا صبرت كثيرا . تكلم .
- قلت لك لا شىء بينى وبينه .

تفرس فى وجهى بغيظ ، خلت أنه سيلطمنى ، استعددت لتلقى الضربة والرد عليها ، لكنه تمالك نفسه ، شد زميله من يده ، خرج وهو يقول :
- خليك هنا حتى تموت من الجوع .
صفق الباب وأغلقه بالمفتاح .

حاولت أن أهدىء من ثائرة نفسى ، أخذت أسير فى الغرفة الضيقة ، الخانقة الحارة ، استندت على الجدار مفكرا ، ماذا يريدون منى ؟ وماذا يجرى فى هذا المقهى اللعين ؟ هل أبقى هنا حتى أموت جوعا وعطشا ؟ ربما تركونى حتى الموت ، ثم يلقون بجثتى فى أية جهة غير مأهولة ، أو حتى يدفنوننى وينتهى الأمر ، ألا يخمن صفوت ما قد يكون حدث لى ؟ وزكى ألن يبلغ أحدا بما حصل لى ؟ إنه أملى الوحيد بأن يخبر صفوت بمكانى . هذا إذا لم يجبن أو يخاف أو بالدرجة الأولى إذا أطلقوا سراحه .

مر الوقت بطيئا ، قاتلا ، أنظر إلى الساعة بين آن وآخر ، تتجه عيناى إلى الباب منتظرا أن يفتح بين لحظة وأخرى ، لكن ذلك لم يحدث .

استلقيت على الأرض واضعا معطفى تحت رأسى ، بدأت ألهى فكرى بأحلام ساذجة لأبعده عن التفكير فيما يحيط بى ، فقد خشيت أن أجن أو يطق لى عرق كما يقولون ، فساقاى لم تعودا قادرتين على حملى ، وبدأت يداى ترتعشان ارتعاشة خفيفة ، فهمت معنى أن يغلى رأس المرء ، فرأسى فعلا كأنه مرجل يغلى فيه الماء ، وليس هناك منفذ لبخاره المتكاثر ، وهو على وشك الانفجار . ماذا يريد منى ؟ ماذا يظنون بينى وبين حسين ؟ هل أخترع حكاية أضحك بها عليهم ؟ لكن .. ماذا أقول ؟ أوكلت أمرى إلى الله ، وقلت فى نفسى : عدم التفكير أجدى ، كيف يمكن للإنسان أن يضع غشاوة على عقله فلا يعود يحس بضيق أو جوع أو عطش أو أى شىء . إنه الموت إذن . ومرت الدقائق بطيئة بطيئة . ونمت .

لم أعرف كم ساعة نمتها ، مع أننى كنت دائم النظر إلى الساعة قبل أن يتسلل النوم إلى جفنىّ . أود لو أدخن سيجارة ، درت فى الغرفة أخبط على الجدران أضغط رأسى بين يدى أفرك عينىّ ، أفعل أشياء لا معنى لها ، الساعة الثانية ، بعد الظهر بالطبع فلا يمكن أن أكون قد نمت حتى بعد منتصف الليل . وفتح الباب ، يسده جسم مكتنز يحمل على كتفيه رأسا ضخما بأوداج منتفخة ، المعلم نفسه ، نظر نحوى ، التفت وقال :

- تعال ياولد . وجاء الولد ، فتحى الساقى ، يحمل على رأسه صينية وبيده كرسى وضعه فى وسط الحجرة ، جلس عليه المعلم ، تنحنح ثم قال :
- لا تؤاخذنى يا أستاذ مدحت . أنا متأسف على ما جرى . لم أعرف أنك هنا إلا الآن . الأولاد يتصرفون وحدهم . يظنون أن ما يفعلونه يرضينى . صدقنى يا رجل ودون يمين لقد وبختهم على ما فعلوه . أنت لا تعرفنى . أنا لا أرضى بالحال المايل . ضع الصينية أمام الأستاذ يا فتحى .

وضع الصينية أمامى على الأرض ، عليها طعام يفتح الشهية وزجاجة ماء تتكاثف قطرات الماء عليها ، قال :
- والسجائر يا فتحى .
وأخرج فتحى من جيب المريلة علبة كيلوباترة سوبر وضعها إلى جانبى ، أشار المعلم له أن يخرج :
- تفضل كل يا أستاذ مدحت .
- اسمع يا معلم . أنا لا أرضى بهذه المعاملة . هناك حكومة وهناك قانون . وسأحملك مسئولية كل ما حدث ويحدث لى . أنا لا أريد طعاما أو شرابا . أريد الخروج من هنا .

- ستخرج طبعا . أنا متأسف على كل ما حدث . لكنك لن تخرج وأنت زعلان منى أبدا . لن يحدث هذا . كل أولا . ثم اخرج بعد ذلك .
- ليس لى نفس .
- معقول ! أنت ترفض ضيافتى إذن . وتشكّ فى كلامى . كل يا رجل . كل .
بدأت آكل ، فقد كنت جائعا ولأرى ماذا يحدث بعد ذلك .
- قلت لى فى حديثنا الوحيد الذى تبادلناه . إنك تكتب عن عم حسين . لماذا لم تنشر ما كتبته ؟
- صرفت النظر عن الموضوع يا معلم لأنى لم أر ما يستحق أن ينشر .
- لكن سيادتك أخذت وأعطيت كثيرا فى الموضوع . كيف لم تخرج بنتيجة ؟

- يحدث كثيرا يا معلم أن ينشغل المرء بأشياء تأخذ كثيرا من وقته ثم تكون النتيجة لا شيء .
- أنا معك إن ذلك يحدث أحيانا . لكن ليس معك .
- ولماذا ؟ بماذا أختلف عن بقية خلق الله .

- لا . أنت رجل صحفي . من البداية لو لم تجد شيئا لما واصلت . بيننا الآن يا أستاذ مدحت عيش وملح ، وأنا أكلمك بصراحة ، وأريد منك الصراحة أيضا .
- يا معلم . صدقني . أنا لا أخفي عنك شيئا .
- وهذا عشمي أيضا . ماذا كان يدبر عم حسين في الفترة الأخيرة ؟
- وهل كان يدبر شيئا ؟
- وهل تظنني مغفلا يا أستاذ ؟! طبعا كان يدبر .
- هل حدث ما جعلك تعتقد أنه يدبر شيئا ؟

- لو تعرف ما فعلته من أجله . لكن لا ضرورة لهذا الآن . بصراحة رفضك نشر حديثي عنه جعلني أشك في أمرك . ولا أخفي عليك أني مازلت .

- أنت تأخذ بالشبهات يا معلم . صدقني لم أعرف عنه شيئا . وما عرفته زاده غموضا في نظري .
- عال . أنت إذن تتفق معي أن شخصيته غامضة . ساعدني في إزالة هذا الغموض . ما الذي دار في جلساتكم من أحاديث ؟
- هل أنت خائف منه يا معلم ؟

قهقه المعلم بتصنع :

- أنا لا أخاف أحدا سوى الله . لكني شككت في أمره في الفترة الأخيرة بل تأكد لي أنه سيعض اليد التي أحسنت اليه .

يظن المعلم أن الحياة التي كان يحياها حسين إحسانا يستحق أن يشكره عليه ، واصلت تناول الطعام . إنه ينتظر مني إجابة ، قلت :

- لم يكن واضحا في الإفصاح عن نفسه .
- يعني ألا يمكنني معرفة ما دار بينكما ؟
- شيء لا أهمية له ولا يتعلق بشكوكك من قريب أو بعيد .
- ربما أستطيع تحديد الأهمية من عدمها أكثر منك لكوني أعرف به أكثر منك . افترض أنه كان يرأس عصابة أعرف قليلا عنها . فكلمة صغيرة قد تزيل غموضا كبيرا .

- لكنه لم يكن يرأس عصابة .
- كيف عرفت ؟
- تبدو عليه الطيبة ، وحديثه عادي جدا ، ولم ألمس أنه شخصية مشبوهة .

ضحك المعلم :

- أنت تناقض نفسك . حديثه غامض ثم إنه عادي . كيف يكون ذلك . اسألك سؤالا . ما الذي شدك إليه من وسط كل هؤلاء المقيمين في المقهى ؟

نحيت الصينية جانبا ، أشعلت سيجارة ، الملل يطبق عليّ ، قلت بصوت واهن :

- يا معلم . ما تبحث عنه ليس عندي . أقسم لك أني مازلت حائرا في أمره . وقد قررت قبل مجيئي إلى مقهاك أمس أن أنفض يدي من موضوعه خاصة أن الشخص نفسه قد اختفى . هذا كل ماعندي . إنني في أشد الحاجة الى العودة الى البيت . أخرجني من هنا ولنبق أصدقاء .
- نبقى أصدقاء ! هل أبقيت على خيط يحفظ هذه الصداقة التي تطلبها . يبدو عليك أنك لاتعرفني جيدا . لا يوجد من يقف أمامي . أنت رجل صحفي موهوب مثقف ورأيت أن لاضرورة للإساءة اليك . أنت تفهمني طبعا . أريدك أن تعود إلى بيتك وأهلك وعملك ونتفرغ نحن لعملنا . وأعتقد أن الضرب والإهانة صعبة على شخص مثلك . فلنتعامل كرجال أريد منك أن تذكر لي أعوان الرجل ومكانه . ليس الآن . سأتركك تفكر وتبلغ رجالي . . هذا إذا أردت الخروج من هنا .

نهض بسرعة ، مرق من الباب وأغلقه وراءه .

ذُهلت ، هل أظل محبوساً هنا ؟ وإلى متى ؟ ومن أين لي أن أعرف مكان حسين وأتباعه . هذا إذا كان له أعوان أو مكان . المسألة ليست لعبة ، دخلت في دور جاد جداً ، المعلم يخاف عم حسين وإن حاول أن يبدو بغير ذلك ، هل حقيقة أن عم حسين يدبر شيئاً لا أعتقد . أخذت أطرافي تنتفض ، هل يصيبني المرض وأنا في هذا الوضع السيء . الخوف . . دخلت المرحاض العربي الملحق بالغرفة ، جدرانه متينة ، به طاقة صغيرة عالية لا أستطيع أن أنظر منها حتى بعد الاستعانة بالكرسي الذي كان يجلس عليه المعلم . أنا أخاف ، والمعلم يخاف ، وعم حسين يخاف ، والكل يخاف ، ومن يملك القوة يدفعه خوفه أن يؤذي الآخرين ، الخوف وحش كاسر يزرع في قلوبنا منذ الصغر ، ألواناً من الخوف ، والذعر ، والوجل ، والهلع ، تنمو من أشياء ومسببات كثيرة ، وطرق مختلفة ونقضي عمرنا كله نقاسي آثار تلك الزرعة السيئة ، ولا نستطيع تنقية نفوسنا من حشائشها وثمارها الضارة حتى يوم الممات ، هذا إذا وعينا لها ، فهل أستطيع قبل فوات الأوان أن أفعل شيئاً . إن التحدي في حد ذاته إثبات للشجاعة لكنه لا ينفي وجود الخوف وإن كبّته ، وأنا أريد انتزاعه من داخلي ، أقتله ، وأشله . . حتى لا يبرز لي برأسه بين حين وآخر . مرت بذهني كلمة لخالي كنت سمعتها منه ذات مرة « من لايخاف لايخيف » ، هل كتب علينا الخوف إلى الأبد ، ساحت أفكاري بين ما سمعته من حسين وزكي وخالي وبما أعانيه أنا نفسي من خوف وتردد . . ما العمل ؟ هل يمكنني أن أدعو لانتزاع أكبر تسلط واستعمار يحطم نفوسنا ويحيلنا إلى آلات تتحرك بالرهبة ؟ كيف يبدو شكل الحياة آنذاك ؟ هل تكون أكثر سعادة أو أكثر شقاء ؟ انتابتني حالة من الهياج والضيق . ما الذي يدفع كل هؤلاء للرضوخ إلى ما لا يعجبهم والإبقاء على سجانيهم والعيش تحت ظل القهر والجهل ؟ إنها تلك الشجرة المتشعبة كالسرطان في نفوسهم تدفعهم للانحناء ، قرباناً يقدمونه لكل من يملك أن يرهبهم ولو بالوهم والخداع .

قاربت علبة السجائر التي تركها فتحي على الانتهاء ، الله أعلم

متى أحصل على غيرها ، الصينية لم ترفع بعد ، لابد أن يأتى أحد ليأخذها ، لن أظل هنا فى هذا القبر المغلق ، إنهم يطلبون منى المستحيل ، يطلبون معلومات أنا نفسى لا أعرفها ، فكيف أخبرهم بها ؟ حاولت فتح الباب ، لكن عبثاً ، إنه متين رغم قدم المقهى ، لا يوجد شيء يمكن أن يستخدمه المرء للكسر أو الهدم ، الساعات تمر وتوتر أعصابى يتزايد ، لو دخل على أحد الآن فسأقتله ، لم تعد بى طاقة للتحمل . . إنهم يريدون أن أفقد أعصابى ، فيكون لهم مبرر لقتلى . أفلسف الأمورحتى أظل هادئاً . يا للنفس البشرية . نوع من الجبن للحفاظ على الحياة ، أو نوع من التقية حتى تحين الفرصة ، لا يمكن أن أرضى عن نفسى ، كل تصرف أتخذه أو حتى أفكر أن أقوم به . تبدو لى جوانبه السيئة أولاً ، هل أنا ضد نفسى ؟ لست أدرى .

تناولت بقايا طعام الظهيرة ، وأشعلت آخر سجارة ثم استلقيت على الأرض وحاولت أن أنام ، فالوقت قد تجاوز منتصف الليل ولا أعتقد أن أحداً منهم سيظهر الليلة . بدأت الأمانى وأحلام اليقظة تغزونى ، أعرف أنها أحلام يقظة لكنى استطردت معها ، فلماذا أكون واقعياً وكل ما يحيط بى ينبذ هذه الواقعية .

الساعة الثانية صباحاً ، الآن يقفل المقهى أبوابه ، لا أحد سوى من ينامون فى الغرفة الداخلية ، قد لا يفصل بينى وبينهم سوى هذا الجدار أو ذاك ، لو خبطت على الجدار قد يسمعونى ، لكن أى جدار ، ثم افرض أنهم سمعوا فهل يردون ؟ إنهم سجناء أيضاً ، وإن اختلفت الدرجة ، سجناء خوفهم فلا أرجو منهم شيئاً .

تنبهت حواسى فجأة ، هناك من يحاول فتح الباب ، نهضت بسرعة ووقفت مستندا بظهرى للجدار الملاصق للباب ، لو كان شخصا واحدا فسأتغلب عليه ، أرجو أن يكون زكريا .

فتح الباب بحذر ، لم يدخل القادم وكأنه توقع شيئا ما ، سمعت اسمى يتردد بصوت خافت :
- أستاذ مدحت .
واندفعت ، كانت تقف قرب الباب ، هتفت :
- عزيزة .
وضعت أصبعها على فمها ، قلت :
- أريد أن أخرج من هنا ياعزيزة .
- اصبر ياأستاذ مدحت . ستخرج لكن أبواب المقهى مغلقة الآن وهناك من ينام خارجها وداخلها ،ولا تستطيع الخروج حتى الصباح .
- كيف عرفت بمكانى ؟
- زكى . . أخبر عم محمد بائع الكتب أن المعلم يسجنك فى غرفة سرية فى المقهى ، وقد حدثنا عم محمد الليلة بالموضوع وقد بدا عليه عدم التصديق فهو لا يعرف غرفا سرية فى المقهى . ولكنى أعرفها . واتفقنا على إنقاذك . تعال إلى غرفتنا وعند فتح المقهى فى الصباح تستطيع أن تتسلل خارجا .

أمسكت يدها ممتنا ، قلت :

- سامحينى ياعزيزة . كنت سيىء الظن بكم .

ـ لا تقل شيئاً . هيا بنا .

ـ كيف فتحت الباب يا عزيزة ؟

ـ كنت خائفة لا أعرف كيف أفتحه . . لكن الحمد لله كان المفتاح متروكاً فى الباب من الخارج . أقفلت عزيزة الباب وألقت المفتاح إلى ركن الممر المظلم ، سرنا وخفقات قلوبنا تكاد تسمع ، أعادت المرآة إلى وضعها فى الحائط ، وتوجهنا إلى الغرفة الداخلية .

كانوا يقفون جميعاً ، عم محمد بائع الكتب ، إدريس المبخراتى ، محسن صبى المحل ، الدرويش ، أحاطوا بى مسلمين بصمت ، أقفلوا الباب وجلسوا حولى .

تمتم إدريس المبخراتى :
ـ يا رب . جيب العواقب سليمة . يا رب .

أضاف الدرويش متمتماً :
ـ قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا .

قال عم محمد :
ـ ونعم بالله . أخبرنا يابنى كيف أمسكو بك ؟

فقصصت عليه الحكاية . قال إدريس بصوت مرتجف :
ـ هل يشك بنا المعلم يا عزيزة ؟
ـ لن يشك . فلا أحد منا يعرف سر الغرفة .
ـ أنت تعرفين يا عزيزة .
ـ لا أحد يعلم أنى أعرف .
ـ هل أنت متأكدة يا عزيزة ؟

ـ طبعاً . من دلنى على سرها مات . كان يعمل فى المقهى منذ سنوات ، وكنت بنتاً صغيرة .

قادنى مرة إليها محاولاً الاعتداء علىّ . سامحه الله .

ساد الصمت فترة قصيرة ، قالت :
ـ لا تخافوا . لن يشك بنا أحد . ستتجه الشكوك ناحية أخرى .

تمتم الدرويش :
ـ نرجو الله . .

صاح محسن :
ـ وددت لو قتلت المعلم .

رد إدريس :
ـ لا تقل هذا الكلام ثانية يا محسن .
ـ لا تقله يابنى . نجنا يا رب .

قلت :
ـ مم تخاف ياعم إدريس ؟ وما الذى تخاف عليه ؟

ـ الحذر واجب يا أستاذ . ومن خاف سلم .
ـ بمنطقك يا عم إدريس أقول لك . الحذر لا يمنع القدر . وأحياناً يكون الموت خير من ألف سلامة كالتى تنشدها .

سكت عم إدريس ولم ينطق ثانية . أخرج محسن سيجارة وناولها لى ، شكرته بينها قال :
ـ متأسفين . . لا نستطيع تقديم الشاى إليك .

ابتسمت . شملنى جو من الود أشاعوه حولى ، لم أشعر بمثل هذا القرب منهم من قبل ، تيارغريب يسرى منهم إلىّ ، تطلعت إلى وجوههم ، شبح ابتسامة وفرحة تختفى فى ثناياها رغم الإرهاق والحزن والخوف ، عيونهم تحتضننى بحب .

أخذ عم محمد يفتش فى ثنايا ملابسه ، أخرج ورقة صغيرة ناولها لى : من الأستاذ زكى . فتحت الورقة بلهفة ، كان فيها عنوان بيت زوجة حسين . قلت :
ـ لم أكن أتوقع أن يفعل زكى ذلك .
رد عم محمد :
ـ أى واحد منا لا يتأخر عن أداء واجبه يا أستاذ مدحت .

ـ كيف التقيت به ؟
ـ جاءنى على السور وكأنه يبحث عن كتاب . وهمس لى بحكايتك . ثم أمسك كتاباً قلبه بين يديه ، ودس فيه هذه الورقة .

ـ ألم يقل شيئاً آخر ؟
ـ لم أستطع أن آخذ وأعطى معه فى الحديث . فعيونُ المعلم منتشرة . لكنه أبلغنى أن زميلك صفوت يعرف بالموضوع .

ـ صفوت . لكن لماذا لم يحضر ويقلب الدنيا على رأس المعلم وأعوانه ؟

هز الدرويش رأسه وقال :
ـ أتعجب كيف قادتك قدماك إلى الصحافة . أنت هنا وليس هنا .
تمتمت بعد لحظات :
ـ معك حق .

قلت :
ـ هل تعرف يا عم محمد عنوان من هذا ؟

ابتسم :
ـ طبعاً أعرف . . وكلنا نعرف .

دهشت :
ـ ولماذا لم تخبرونى به ؟

تنحنح إدريس المبخراتى : لا تؤاخذنا يابنى . الشك .
ـ هل تشكون بى ؟

ومن أدرانا يا أستاذ من تكون ؟ تبحث وتستفسر عن رجل لا يقف معه فى هذه الدنيا أحد . حتى كاد هو يتخلى عن نفسه .

ـ إذن كنتم تعرفونه جيداً وتعرفون حكايته ؟

ـ ومن لا يعرفها إلا من ختم الله على قلبه . أتظن أننا أجسام خلت من الروح والعاطفة ! لا يحس به إلا من ذاق من الكأس التى شرب منها

قال الدرويش :
ـ نحن معذورون يابنى . لكننا أصلاء . لقد استرحت إليك منذ حديثنا . وكدت أصارحك بكل شىء ، لكن حذرى غلبنى .

وأضاف عم محمد :
ـ وأنا والله . . كنت أخاف على حسين كما أخاف على نفسى .

تمتم محسن :
ـ أنا لا أصدق الصحفيين . فمعظم أخبار الجرائد كاذبة .

احتضنتهم بعينى ، قلت :
ـ الحمد لله الذى برأنى فى عيونكم . لكن ما العمل الآن ؟

سكتوا ، دهشت لصمتهم ، جلت بنظرى أستطلعهم ، قلت :
ـ هل أخطأت فى شىء ؟

رد الدرويش :
ـ لا يابنى . لم تخطىء . العمل أن تنسحب خارجاً عند فتح أبواب المقهى ، دون أن يراك زكريا . ولا تعد إلى هنا حتى ينجز الله أمراً كان مفعولا .

ـ أتعنى أن أسكت على كل ما حل بى ؟
ـ وماذا بيدك أن تفعل ؟
ـ الكثير .

ابتسم المبخراتى وهز رأسه يميناً ويساراً :
ـ لا أعتقد . فالأوان لم يحن .
وتمدد على الأرض بجوار مبخرته وأغمض عينيه . قلت :
ـ وعم حسين ؟

قال محسن :
ـ أتنوى الاستمرار فى البحث عنه ؟

ـ على الأقل أعرف تفاصيل حكايته . وما دمتم تعرفون فإنى .

قال الدرويش :
ـ وهل تظننا نبحث فى تفاصيل حكايته . نحن لسنا محققين أو صحفيين . نحن آدميون . نعرفه بقلوبنا ونحس به فى ضمائرنا . دون أن نلهث وراء التفاصيل . لا تحملنا عذابا أكثر مما نعانيه . تلك قضيتك وحدك كصحفى .
قلت بعصبية :
ـ كيف تكون قضيتى وحدى ؟
رد عم محمد :
ـ لا تسىء فهمنا يا أستاذ مدحت . تفاصيل حياة فرد واحد لا تهمنا . هى مجرد حكاية أورواية تكتبها لتشتهر بها . وليس هذا هو المهم بالنسبة لنا . حينما أحببنا عم حسين وحميناه . لم نحبه ونحمه كفرد فقط ، بل كقضية فى الأساس .

لمع فى ذهنى خاطر مفاجىء :

ـ إذن أنتم تعرفون مكانه ؟
لم يتطوع أحد بالرد على السؤال ، لكن عزيزة قالت :

- نعرف الطريق الذى يؤدى إليه . هل تظن أننا كنا نتركه لقمة سائغة للمعلم ؟

قال الدرويش :

- ها أنت عرفت مدى ثقتنا فيك . فنحن أيضا لم نتركك لقمة سائغة إليه . لقد علمتنا الأيام الكثير يابنى . وستعلمك الكثير أيضا .

قال محسن :

- عن إذنكم . أريد أن أنام .

ربت عليه بحنان :

- هل أنت خائف يا محسن ؟

قال :

- لا . أنا أخاف البوليس واللصوص فقط . ولا أحد منهم هنا الآن . عن إذنكم .

ضحكنا . وعلا صوت التواشيح استعدادا لصلاة الفجر .

نهض الدرويش قائلا :

- عزيز الله أكبر . عن إذنكم سأخرج للصلاة فى المسجد .

ترددت قبل أن أقول :

- هل يمكننى الخروج معك ؟

نظر الىّ ببرود :

اعقل . هل تظن أن من يجلس على باب المقهى فى الخارج سيتركك تمضى . اصبر .

خرج يتبعه إدريس المبخراق . عم محمد تترنح رأسه يمينا وشمالا ، أسنده على الجدار بينما عيناه تغفو قليلا قليلا ، عزيزة مستيقظة متكومة فى ركن هادئة .

قلت :

- أشكرك يا عزيزة . أشكركم كلكم .

لم ترد وظلت محملقة فىّ صامتة ، التواشيح انتهت ، تبعها الأذان والقرآن ، انزلق عم محمد ليستلقى على جانبه ، محسن ينام على ظهره واضعا يده على جبهته ، نسمة هواء باردة تدخل من طاقة فى أعلى الجدار ، برودة الجو المنعشة فى الفجر هدأت قليلا من توتر أعصابى .

قلت :

- تستطيعين أن تنامى يا عزيزة .

ردت بقلق : وهل أستطيع النوم قبل أن أطمئن عليك ؟

- سأتصرف أنا والدرويش .

ابتسمت :

من الذى سيشغل زكريا حينما يصل المقهى . لا تخف علىّ يا أستاذ مدحت . طول عمرى فى شقاء . لكن أملى كبير .

- ربنا يساعدك .

تنهدت بحرقة : ويساعدنا كلنا .

أعرف أنى حالما أخرج من هنا فلن أستطيع العودة ثانية ، لن يتركنى المعلم أنعم بالهدوء ، هل أستسلم وأنسى الموضوع ؟ يمكننى الاستشهاد بكل هؤلاء النوّم فى هذه الغرفة لأثبت عليه التهمة ، لكن من أدراني أنهم سيشهدون معى ويعرضون أنفسهم للطرد والمطاردة ، لا أستطيع أن أحملهم فوق طاقتهم ، كل ما يمكننى عمله هو مواصلة البحث فى موضوع عم حسين ، ولو استطعت إثارة حملة ضد المعلم وأمثاله على صفحات الجريدة أكون قد أديت خدمة لا بأس بها ، لكن ما يبعث على الجنون هو سكوت صفوت على ما حدث لى رغم علمه به ، ثم رئيس التحرير ، لابد أن صفوت أخبره ، لماذا لم يتصرف ؟ ربما لم يصدق ما أخبره به زكى .

قلت :

- عزيزة . . ما مدى قوة المعلم ؟

احتضنت ساقيها بيديها ، هزت رأسها :

- ماذا تقصد يا أستاذ مدحت ؟

- يعنى . حتى أعرف كيف أتصرف ضده .

- أترى كل من ينام هنا . كل واحد منهم كانت له قضية مع المعلم . وانتهى إلى ما أراده المعلم أن ينتهى اليه .

- وأين إرادتهم ؟ ولماذا استكانوا ؟

- لم يستكينوا . لكنهم ينتظرون فرصة . خذ محسن مثلا . أتعرف من الذى دبر مقتل والده ويتم إخوته ورملّ والدته . المعلم . لكنه احتضن محسن وشغّله وأحسن إليه ظنا منه أن الولد لا يفهم . لكن محسن يفهم كل شىء . وعم محمد بائع الكتب . أتعرف من الذى لفق له تهمة الاتجار فى كتب ممنوعة وخرب بيته ، وأقفل دكانه ، وحوله إلى أجير عند بائع آخر من صبيان المعلم . كل ذلك لأنه وقف فى وجه المعلم ، ورفض تنفيذ أغراضه . ماذا أقول لك يا أستاذ . عم حسين . أنت تعرف حكايته .

ومصمصت شفتيها ، وعادت إلى صمتها .

لم أعرف هؤلاء الناس على حقيقتهم ، رغم معاشرتى لهم ، يبدو أن هناك دروسا كثيرة على المرء أن يتعلمها ليعرف موضع أقدامه قبل أن يخطو ، المعلم قوة كبيرة يحسب حسابها الجميع . وبينه وبينهم حكايات وحكايات لم يحن بعد أوان تصفيتها . لكنها فى النهاية تضاف إلى رصيدى لو أردت أن أعمل .

تطلعت إلى عزيزة مستحثا لها على الكلام ، تناولت سيجارة من علبة محسن التى تركها إلى جانبى . قالت :

- كنت أظنك تفهم كل شىء وتتغابى كعادة الآخرين .

- والمبخراق ؟

- زفرت بحرقة : كان يملك عددا من القراريط . اغتصبهم منه المعلم بالحيلة والقوة . ولم يستطع الوقوف أمام عصابة المعلم . وفرّ ادريس إلى القاهرة وعمل فى أشغال كثيرة قبل أن يصبح مبخراق .

- ولم يجد غير المعلم يلجأ إليه ؟

- أرزاق . صالحه بكلمتين . ويادار ما دخلك شر . لكن ما فى القلب فى القلب .

- لكن هذا عبط . تغفيل .

- نحن كالجمال يا أستاذ . نصبر لكن لا ننسى . ياما معلمين أقوى وأجبر من معلمنا طواهم الزمن . أتعرف الشيخ الدرويش ؟ يأتى إلى هنا كل أسبوع مرة . يبيت ليلة أو ليلتين . يأتى هنا ليعرف الأخبار . المعلم كان سببا فى موت ابنه الوحيد ، وينتظر اليوم الذى

يرى فيه المقهى يتهاوى على رأس المعلم وصبيانه . حكايات طويلة من الظلم لا تكفيها مجلدات ومجلدات . كل واحد فى المقهى له حكاية . والمعلم يوزع غضبه ورضاه حسب سلوك كل واحد نحوه . والنفوس تختلف . والدنيا مع الواقف ولو بغل .

ابتسمت ، وابتسمت هى أيضا ، كنت أريد أن أسألها عن حكايتها . لكن وصول الدرويش والمبخراتى قطع علينا الحديث . جلس كل منهما يسبح بمسبحته الطويلة صامتا .

لم يقطع أحدنا هذا الصمت حتى سمعنا صوت زكريا وهو يفتح أبواب المقهى ، ويرص الكراسى ويودع الحارسين الجالسين على الأبواب بعدما شربا الشاى .

ومشت الخطة كما رسمناها ، تسللت وعزيزة تشغل زكريا وهو يعد الماء ، ويستعد لتلبية طلبات من سيأتى من الزبائن .

ولم أصدّق أنى أصبحت حرا فى الشارع . استأجرت تاكسيا ومضيت إلى شقتى ، ارتميت على السرير واستغرقت فى النوم .

فلسطين : أحمد عمر شاهين



إدوار الخراط | ظل الشمس المستحيل

فى طراوة الصبح الأولى كان التاكسى الذى جاء به من مينا هاوس قد اخترق القاهرة ، وهو الآن يلف ويدور فى الغورية التى تصطبح على يافتاح ياعليم يارزاق ياكريم ، بين بياعى البليلة والكشرى والحمص المسلوق فى عرباتهم الملونة بالأخضر والأحمر ، فواحة برائحة القمح المغلى وزجاجها مغبش ببخار الأكل السخن ، واسطوانات البوتاجاز الطويلة الصدئة بجانبها ، والناس تأكل بملاعق صفيح من أطباق بلاستيك قد اجربّ لونها قليلا ، ثم تدبّ الكوز المربوط بدوبارة فى برميل مملوء بالماء غير الاورثوذكسى ، تشرب بعد الأكل . والعيال تذهب للمدرسة ، صبيان وبنات ، بمرايل كالحة البياض يجرون ويتنادون وعلى ظهورهم حقائب للكتب من نفس قماش المرايل المصفر . والبنات المنقبات يجررن أذيال أثوابهن السابغة وعلى رؤوسهن الطرحة البيضاء ، ناضرات الوجوه كالراهبات ، من أمام القهوجية والحلاقين الذين يكنسون التراب العتيق وكومات صغيرة من الشعر المحلوق بالأمس من على الأرض ، ويرصون الكراسى ويهشون الذباب من الواجهات الزجاجية ، بين المنجدين والاستورجية والسمكرية الذين يعكفون على شغلهم ، من الآن ، على الأرصفة الضيقة وتحت الأسبلة والقبوات وحيطان المساجد المنحوتة بالنقوش والكتابات التى لا يقرأها أحد . وفى مداخل البوابات الحجرية العريقة علق التجار القفاطين البلدية وقمصان النوم الحريمى النايلون الملونة والبنطلونات الجينز وقمصان الأولاد والقمصان النسائية المشغولة بأسلاك فضية وذهبية اللون مخرّمة وتبدو ثقيلة وموحية بعربدةٍ حسيةٍ ما . وشباب فى غاية الوسامة ربّوا لحاهم وحفوا شواربهم على السُنّة وعلى رءوسهم الطواقى الرقيقه المخروم . والعربجية قد أسندوا عرباتهم الكارو بأذرعتها الطويلة العارية على بوابات خشبية هائلة وسوداء من القدم وبها مسامير غليظة الرءوس ، لم تعد تفتح أو تغلق من زمن

---

* هذا الفصل الروائى للكاتب ادوار الخراط من رواية له بعنوان : « الزمن الآخر » ، وهى رواية موازية وممتدة لروايته الأولى « راما والتنين » . وتعبر تجربة هذه الرواية عن جو شبقى صوفى ، يسعى فيه بطله اللابطل إلى نوع من الكمال المستحيل بينه وبين رامة وبينه وبين العالم ، وما وراء هذا العالم . والرواية تطرح أسئلة لا تستنفد ولا يمكن الإجابة عنها إلا بمجرد طرحها : ما الحب ؟ ما المعرفة ؟ ما العدل ؟ . . وتدور أحداث الرواية فى القاهرة القديمة والمعاصرة ، فى حفائر أثرية فى الوادى وفى الواحات ، وعلى شاطىء اسكندرية مسحورة وماثلة ، وتضفر بالواقع الأرضى اليومى إيحاءات الأساطير الفرعونية . . واليونانية ، وصياغة الروح القبطية ، وأسرار العربية الناصعة ، وتلاثم بين طبقات التراث المكنون وبين طبقات الجسد الجريح والمنتشى ، والشخصيات والأحداث الكثيرة التى تدور حول رامة وميخائيل ، وتحتشد فيها وحولها ، عبر أزمان متعددة وفيها يسعى إلى مجاوزة الزمن ، هى ، فى الوقت نفسه ، رؤى داخلية ووقائع عينيه محددة .

* وللكاتب ثلاث مجموعات قصصية هى : « حيطان عالية » ١٩٥٩ ، و « ساعات الكبرياء » ١٩٧٠ و « اختناقات العشق والصباح » ١٩٨٣ . . وله رواية بعنوان : « راما والتنين » صدر منها جزؤ ها الأول ، والثانى بعنوان « الزمن الآخر » لم ينشر بعد ، ومن بين فصوله هذا الفصل الروائى « ظل الشمس المستحيل »

* ولإدوار من المترجمات روايتان ، وثلاث مسرحيات ، وثلاث مجموعات قصصية ، وأربعة دراسات فلسفية واجتماعية .

بعيد ، بينما أحصنتهم تقف محنية الرؤوس تلوك الفول والشعير فى المخلاة الخيش المعلقة برؤوسها ، ناتئة العظام ، متهدلة الخصى ، وفى دكاكين كالحقاق يشتغل الرفَّا والخطاط ، عيونهم التى لم تصحُ بعد تماما من النوم قريبة جدا من شغلهم ، وهناك لمة من الناس متزاحمة أمام بوابة الفرن التى تئز النار فى رحمها الداخلى المتقد . وطلبة الأزهر الصبيان ، بالملابس الإفرنجى وبالقفاطين والعمائم يمشون بسرعة ، أو بوقار ليس من سنهم ، ويفسحون الطريق للتاكسى الذى يزحف ببطء لا يرفع السائق يده عن عصا البوق المكتوم ، الصغيرة ، تحت عجلة القياده ، ولا يكف عن النداء ، بخفة قلب وهو يتغنى : إوع ياسيدى . . إوع يابابا . . حاسب يامولانا . . خل بالك ياأخى حتى وقف أخيرا أمام الباب الخشبى وعليه رقم ٢٢ ب وشجرة الجميز الهائلة الجذع ، لُفات عضلها بارزة ومضلعة وعلى طرفِ خشنِ من غصن قديم مكسور منها ، خشبُه أسود عتيق ، تحت خيمة ألورق المتربِ العالى الذى ضرب الجدران والتف على نفسه تحتها ، بزغت نبتةٌ صغيرة جدا يانعة الخضرة ورقيقة وبكر ، تهتز فى هواء الصبح ببراءة موجعة .

أفرغ العالم من زحمته كلها ، عندما دفع الباب الخشبى المعقود ، واجهة عقده محلاة بالصنج المشقة المركبة ، فصرَّ على مفصلاته ببطء . نَشَق ريح الحوش الداخلى المكنون الهادىء فجأة بعد الضجيج الخارجى ، وكان فى وسطه مربع من بلاطات الحجر الجيرى ، على أحد أضلاعه دكة خشبية تحت شجرة الجميز الداخلية ، وأمامه زير من الفخار البنى المحروق مندّى ولامع من الماء ، وعلى غطائه المدور المصنوع من فِلَقٍ خشبية متلاصقة ، كوب من البلاستيك .

كانت نبوية ، غامقة السواد بوجهها الطيب وشفتيها المتهدلتين ، هائلة الأرداف ، تملأ حَلَّة كبيرة من الألومنيوم من حنفية مركبة على الحائط فى الحوش ، نازلة من ماسورة رفيعة خارجية . صباح الخير يانبوية . . صباح النور يابيه يسعد صباحك . والسلالم الحجرية الضيقة بين حائطين مصمتين ينيرها مصباح كهربى أصفر اللون فى الصبح ، على كل بسطة منها .

لا يعرف فيم يفكر . كان خفيفا وسط الناس والشجر والحجر .

فتحت له الباب ، وأغلقته وراءه بسرعة ، ووجد وجهها فجأة على صدره وهى تحتضنه ، دون كلمة ، وعندما رفعت رأسها إليه كانت عيناها تسبحان فى الدموع ، من غير صوت ، ونفسها متسارعا .

قالت بصوت مختلج خافت : تعالَ . . تعال .

الفانوس النحاسى المخرم مفرغ النقوش وراء زجاجه الأزرق كان منيرا فوقها ، ووراء الباب .

وفى البيت رائحة الصبح ، وكِنُّ الليل المنقضى ، وسكون تام .
همس بلهفة : رامة . . !
وهو يقبلها على شفتيها قبلة ملهوجة .
كانت الدموع تنساب على صفحة وجهها الناعمة المضيئة بهدوء ، وهى تبتسم له ابتسامة صغيرة وعذبة .

قالت : لاشىء . . هذا لاشىء . من الفرح ، فقط . دموع الفرح . تعال . ادخل ، اقعد هنا ، لحظة واحدة وأجىء لك .

أشارت إلى الصوفا التى يدخل جزء منها بين بروزين فى الحائط ، تحت صورة المولد ، مفروشة بالأحرمة والقصب والوسائد الصغيرة الزرقاء بها خطوط ذهبية باهتة ، ورأى تحت حائط المشربية ، بضوئها المتقطر ، من خلال تعاشيق الخشب الدقيقة الناعمة ، الشكمجية المعدنية المنقوشة بزخارف نباتية ، وعليها عقود متدلية من الكهرمان واللازورد وسلاسل وحلقان هلالية ، مرمية عليها بنوع من الإهمال المترف ، والكراسى المنخفضة من الخشب الإخميمى .

انفلتت عنه ، وهى تمسح عينيها ، ووجهها ، بيديها بسرعة ، خجلة من فرحها ومن دموعها .

جاءه صوتها من المطبخ ، كأنما تريد ألا تفقد الصلة به ، ولو كان ذلك بالكلام عبر البيت : أعمل لك قهوة . . عارفة . . تركى ومضبوط . .

فضحك : تمام . . تمام . . أنت لا تنسين .

جاءت ، ورأى ، كأنما لأول مرة ، أنها فى جلابية نوم رقيقة وطويلة وتمتلىء فتحتها بصدرها الوفير الحر ، وجلست بجانبه على الصوفا ، وقد تركت القهوة فى المطبخ وقالت : ثانية واحدة وأجىء إليك بالقهوة ، لا أريد أن أتركك . فاحتضنها ، على مهل هذه المرة ، وأحس مرة أخرى ، بعد السنين الطوال ، كم هى قريبة منه . عاد إليه عطرها الخفيف الذى يعرفه ورائحة جسدها الصاحى من النوم وشفتاه تجوسان برفق على الخد الناعم الذى مازال فيه بلل خفيف ، وهى تغمض عينيها لحظة ، ثم تدفعه عنها ، بحنوٍ ، بأهون حركة ممكنة ، وتقول بصوت حار : القهوة . . انتظر . . آتى بالقهوة الأول .

مرة واحدة ، وكأنما هناك طول الوقت ، يجيئه حس بالحياة معاً ، معها ، لا حساب للزمن فيه ، قديم جدا ، ويحدث الآن ، كل لحظة من جديد .

هل أتذكر الحلم المراود المتكرر القديم : أننى فى بيتها الذى سوف يصبح من الآن ، بيتنا ؟ أم هو حلم داخل الحلم ؟ غرفتها ، فى بيتها ، على شاطىء بحر غير موجود ، أصعد إليها السلّم واثقا وعارفا ، كما لا يحدث لى إلا نادرا . أعرف مسّ الخشب الذى هو عنصر الحلم ــ النبوءة ، ونفح أنفاسها تحت تشابيك الشجر القديم الدفىء . أمشى ، ليس لقدمى وقع ، على السجاد فى الممر الطويل الضيق . أعرف هذا الممر الحميم ، وأعرف الغرفة الأخرى التى لم أدخلها بعد ، فى جوف الحلم . أعرف كيف تضع ملابسها وكيف تغطى سريرها ، أعرف الدولاب الخشبى الداكن اللون قليلا المقفل على أشيائها الصغيرة . وأعرفها مستريحة ، راقدة مستندة بذراع واحدة على الفراش فى ثياب النوم ، تنظر إلىّ نظرة فيها فهْم وتَذَكُّر وحزن وانتظار ، والستارة الرقيقة تهدّىء من نور الزجاج فى الخارج ، وتُشِيعه فى شفافيةٍ مائية ثابتة الوقع ، أعرف الراحة الوحيدة والنهائية فى هذا الحلم داخل الحلم داخل الحلم . وأعرف

أنه حلم نبوءة . وغرابة . وشيش موج هادىء يذوب على سيف بحر غير موجود ، على رمل أصفر دقيق ودسم الجسد تحت الشمس الخارجية فى قلب القاهرة القديمة المزدحمة بالناس . أعرف الموقع الوحيد على هذه الأرض الذى أعرف فيه معنى الحرية وتتوارى كل الهولات ، تتفتح لى السماء وتأتى رفرفة الأجنحة العريضة النورانية ، تحت عينيها . حبّى ، وحقيقتى .

لم يعرف متى وكيف فرغا من شرب القهوة ، فى صدمة حميا اللقاء . تدفّق الحديث بينهما ، دون أدنى حاجز ، منذ اللحظة الأولى . لم يكن هذا حديثا بل مفاتحة كاملة ، وحرية كاملة ، وفرحا ، وتوهجا ، تتخلق فجأة . وهى معه ، بكل ذكائها ، ولماحية عباراتها ، ودفء الكرم الروحى الذى لا حد له عندها . ووميض الكلمات التى تأتى إليه بعفوية ، كأنما تتشكل ، كاملة ، بمجرد لمسة ، وكل المخزون فى داخله ، الأفكار والتعليقات والحكايات والنكت وتسميات الإعزاز السريعة الحانية ، لا يعرف كيف تواتيه من غير أن يدعوها ، تتألق وتحمى وتحلق وتنساب ، يعجب يكون الحديث وصالاً حقيقيا كأنه انثيال دفق الحب نفسه فى كلمات حارة ومُبرئة وجارية فى نهر يسبحان فيه معا . كأنها حركة النفس المتجسدة الطافية بمتعة ، وهناك فى داخله صفح كامل لنفسه عن كل لوثات التخاذل والهرب والتقاعس والغضب ، وكل ماتنطوى عليه تضاعيف الهواجس ، صفح كامل كأنه لايوجد ، لأنه لايوجد أصلاً سبب له .

قالت له : فهمت رسالتك . وطلبتك . وعجبت لماذا لم تجىء ؟

قال لها وهو يضحك من غير أدنى حرج ولا أدنى ترسب إن الألم القديم كان شيئا مخيفا وإنه لم يكن يستطيع أن يدخل إلى الهلكة من جديد ، فقبّلته بسرعة على شفتيه كأنما لتسكته ، وأخذت يده إلى صدرها . فيأخذها إليه ، وذراعه حول دوران كتفها ، وهى تطمئن إلى صدره لحظة ، ووجهها مرفوع إلى وجهه ، فانحنى وقبّل أعلى كتفها .

قالت : لم أكن أعرف أنك تحب كتفى إلى هذا الحد .
واعتدلت بسرعة ، كأنما لكى لا تفوتها اللحظة وقالت :
- كم أنا سعيدة بك . .
فقط .

وقامت وقالت : قهوة أخرى ؟
قال إنه هو الذى سيصنعها هذه المرة ، على طريقته .

ووقفت تتفرج عليه ، فى المطبخ ، تحت الأرفف المجوفة فى الحائط الحجرى ، عليها زهريات ، وطاسات ، وقماقم من الزجاج مليئة بالنور الأزرق الشفاف . وهو يبحث ويسأل عن البنّ والسكر والكنكة والملعقة الصغيرة ، فتدلّه عليها ، ويجدها ، وقالت إن البن طازج ومحوّج فقال طبعا وهائل أيضا ومن يديك زَىَ العسل وأحسن ، ولم يتوقف نهر الحديث الوصال الذى انطلق يهضِب بهما معا على أمواجه الخفيفة المليئة المسرعة .

قال لنفسه : ولم يتوقف أيضا طوال ستة أيام كاملة ، الزمن هو الذى توقف فيها ، لم نكن نعرف النهار من الليل ، ولم نبرح البيت ، وعرفنا من نعماء الحب والحنان والفهم والقربى مالم يعرفه أحد . وعرفت فيها أنك أنت عندى المرأة ، المرأة التى لى ، دون أدنى تحفظ ، وعرفت بين جسدينا هذا التجاذب الذى لا يطاق ولا يُرد ، والحرية التى لا مثيل لها . وليست حرية فيزيقية فقط ، بل كاملة ، وأنك أنت المرأة التى جسمى لها برىء وفوق كل قانون . والصفاء الذى فى زرقة باهرة ساطعة .

وعندما عادا من المطبخ ، وكل منهما يحمل فنجانه ، بحرص ومرح ، فى يده ، جلست على الأرض ، تحت قدميه ، على السجاد . باسمة قليلا كأنها لا تشعر أنها تبتسم ، وانحسرت جلابية النوم الرقيقة النسيج عن ساقيها الممتلئتين وهى تلمّها تحتها ، وكانت ترفع إليه نظرة يرفرف لها قلبه ، وترى كيف تتوترذكورته ، ومازالت يحكيان حكايات يبدو أن رصيدهما لا يفرغ . حتى وضعت فنجانها على المائدة الصغيرة النحاسية ، وأحاطت رجليه بذراعيها ، ووضعت رأسها على ركبتيه .

فنزل إلى الأرض ، بجانبها ، وضمها إليه .

وعاصفة الحب تهب بهما أخيرا ، لا يوقفها شىء ، وتنشقّ عن برقها الملتهب ذى الشُعَب ، وهما جسد متقلب الأيدى والأطراف ، تطير اللهفة بالثياب والسيقان الشفاه تلتقى كما لم تلتق أبدا من قبل ، تتحّد فى تماس عميق وتدخل كل الحُرم ، وتتكشف كل الأحناء ، الشوق الجسدى يحلق ويحط بحنو عذب ، عيناها ساطعتان تحته ، وجسمها إليه هو الكمال وتُحقّق كل الأحلام المليئة المكتنزة الناعمة الطوايا ، موسيقى البهجة التى لا توصف والعالم كله يصعد ويهبط ويصعد إلى عنان الأفلاك ، فى دورات تفوق كل الأحكام ، حتى لا تطاق ، وما تزال تصعد ، ولا يمكن احتمال الفرح ، وصرخة واحدة ، فى وقتٍ واحد ، تنفجر مع التحقّق النهائى التام . وفى السماء صفاء فجأة ، وسلام لاحد له .

قالت له ، ومازالا على الأرض وجهها قريب جدا من وجهه :
ـ المجد القديم . . كما كان ، دائماً .
فكأنه هو الذى قال . لم يتحركا .
السنوات الطوال ، كم ؟ ثمانى ، تسع سنوات ، أو أكثر ؟ من الفراق والعذاب الدفين والهواجس ، اختفت كأن لم تكن ، أبداً .

قال لها : وكنت قد قلت لنفسى ، بحماقه ، وقد تيقظت ذات يوم من النوم ، إنى شفيت من حبّك ، وأحسست قلبى صفحة هادئة ، بدلاً من التقلب المستمر ، والطعنات . وكأنما كنت أعرف أن هذه خدعة ، ولا أقول . ولم يكن اليأس مريحا ، ولكنه كان هناك . اليأس وحده كان يقول لى - من غير أن يقول - إن الحب موجود .

وضحك بخفة لم يكن يتصور أنها يمكن أن تحدث له وقال : وكم كنت أحمق ، ولا أفهم شيئا أبدا

فنظرت إليه نظرتها ، من غير أدنى مرارة ، وقبّلت ظاهر يده ، ولم تتكلم .

وكان حِسّ شفتيها نعمة .

عندما كانا يعودان من المطبخ ، بالقهوة ، رأى بجانب باب المطبخ الزجاجى ذى الضلفتين ، تحت الحائط الحجرى القديم ، قرصاً خشبياً مدوراً وكبيراً ، مقلوباً على ظهره إلى الحائط ، ولم يفكر كثيراً ما هو ، كانت إلى جانبه قوائم مائدة مخروطة السمّانة أنيقة الشغل ، وبجانبها مباشرة صناديق من الورق المقوى عليها ماركة فيليبس ورسوم تخطيطية لأجهزة ما ، ما زالت محزومة بشرائط حديدية رفيعة ومتينة ، ومائدة المكوى الرفيعة الطويلة مطوية وقائمة إلى الحائط .

فى حكايةٍ من حكاياتها الكثيرة ، وهى متربعة على الأرض ، وهو نصف مضطجع مائل على جنبه ، من فوقها ، على الصوفا ، وأمامها السكوتش والماء وسطل الثلج الألومنيوم الصغير ، فى ساعةٍ من ساعات الليل أو النهار التى لم تعد تستبين أو تتحدد أيها ، وهما بين تدفقات الحب والكلام والنوم الغَرَر والأكل والمفاتحة والقرب بلا حدود ولا تفريق فى عيدٍ متصل ، قالت له إن عباس فؤاد ليلتها كان جديرا بالشفقة وهو يتكلم عن أمجاده الثورية القديمة ، كأنما كان يبرر نفسه أو يبرر تاريخ شىءٍ قد انقضى للأبد .

قال لها : وزوجته لم تكد تفتح فمها ، هل لاحظتِ ؟ ظل باهت لنور منطفىء بالفعل .

قالت : غائبة عمداً . كأنه قد مصّ كل دمها . دراكيولا - لا مؤاخذة - من نوع خاص . هذا النوع من الرجال . هل تعرف أنه يحب إلهام ؟

قال : لا ؟ إلهام ؟ الصغيرة الجسم ، الطفلية ؟

قالت : لا تخف عليها ياحبيبى . ليست طفلة جدا ، مع ذلك . . !

قال : حبّ يعنى ؟ للآخِر ؟

قالت : يا ميخائيل الله أعلم بما فى الصدور وخائنة الأعين . . طبعا للآخِر . . ومالنا نحن ومال عبيده ؟

قال : ياستى ربنا يحنّن على عبيده . . الرجال دائما غلابة على كل حال ، وأطفال .

قالت : ليس كل الرجال . . غلابة ؟ بُرّيه منكم أنتم يارجال .

خطر بباله ، بسرعة : بَرِئتْ مِنّا ؟

وحكت له حكاية قديمة ، قالت : اعتُقِل حسن ، كما تعرف ، بعد ثلاثة أشهر أو أكثر ، قضاها فى الشقة التى استأجرتها لهما هو وخليل عبد المسيح ، فى سيدى بشر . سافرت مع خليل إلى بور سعيد وهرّبته للخارج ورجعت ، حكيت لك هذا ؟ أليس كذلك ؟ المهم لم يرض حسن أن يهرب ، أو أن يسافر ، دعك من كلمة الهرب هذه ولا تفتح باب المناقشات فيها ، أوافقك ياسيدى ، ليس الهربَ ، لم يرض أن يسافر ، كموقفٍ سياسى . وقُبض عليه . فذهبتُ إلى وائل نور الدين ، تعرف هو الذى شغّل حسن واعتمد عليه فى الجرنال ، ذهبت إليه وقلت له ببساطة : أنت لست رجلا .

قال بدهشة : وائل نور الدين ؟ قلت ذلك لوائل نور الدين نفسه ؟

قالت من غير اهتمام ، تقريراً لواقع ، بلا أدنى ادعاءٍ لأى شىء : نعم . كان قد وعده بشرفه كرجل أنه لن يُعتقل . قال إنه ضمنه عند عبد الناصر . فخرج حسن ، وذهب للجرنال ، وقبض عليه هناك . عبد الناصر كانت له أشياء كهذه ، أو مَنْ حوله ، لا أعرف ، ليس هذا مهماً الآن .

قال : وكانت له سياسة ، ماذا يهم الناس ، أو الأفراد يعنى ، بإزاء أهداف قومية ، بإزاء حركة التاريخ ، كما يقال ؟ المهم ، ماذا قال وائل نور الدين ؟

قالت : لم يفتح فمه . ولم يكن هناك شىء يقوله أو يفعله . ولم يكن هذا مهماً أو مطلوباً حتى . المهم أننى قلت له ، وكفى . الرجل عليه أن يفى بكلمته ، ولو على رقبته . هذا ما أفهمه .

قالت . وبعد ذلك كان علىّ أن أكافح ، وحدى ، لكى أربى البنت . وأن أواجه كل شىء . لم يكن مرتب الوزارة يفعل شيئا ، بالطبع . أعطيت دروسا خصوصية لطلبة معهد الآثار فى اليونانية القديمة . وترجمت نصوصا عنها لمجلة انجليزية تصدر فى هولنده مرة كل عام . وناضلت للحصول على مأموريات فى مواقع التنقيب فى الفيوم ، وتونا الجبل وغيرها وغيرها . كنت أسافر كل يوم للقاهرة بعد عمل اليوم ، وهلاك اليوم ، فى الموقع . وكنت مازلت نشطة فى الحركة ، رغم الاعتقالات ، فى الوقت نفسه . وبالليل ، وحتى ساعات الفجر ، كنت أحضر الاجتماعات . ونصدر البيانات ونعمل من أجل التوحيد ، ونـدبر أمور المعتقلين . لم أقبل منهم مليما . أقنعتهم بأن كل شىء تمام . المهم فى هذه الحكاية ليس هذا بل هو الذى لم يأت بعد . كان أبو عقيبه صديقا قديما للعائلة ، وكان يودّنا ويزورنا فى البيت ، وله علاقات عمل مع أخوالى ، وهكذا ، لم تكن التأميمات قد حدثت بعد ، تذكر ؟ وكان أسطول المرسيدس الحمراء الشهيرة ينقل القاهرة كلها ، من كل أحيائها إلى كل أحيائها ، غير أعمال شركاته الكثيرة الأخرى . وتقدم الرجل إلىّ ، ببساطة ، لكى يساعدنا فى الأزمة . لا ، لا ، لا يذهب عقلك الشغال كل مذهب . الرجل كان شهما ، جنتلمان حقيقى من المدرسة القديمة . تكلم عن الزواج مباشرة بوضوح ولباقة فى الوقت نفسه ، وبحساسية أيضا للمشكلة . قال إن المسألة متروكة لى ، وإن الطلاق - اذا قررت أنتِ ذلك - ليس مشكلة بالطبع ، مهما كان مؤلما ، وهو يقدر ذلك تماما . وقال لى : « لا تردى علىّ الآن . فكرى » . بالضبط ، حسب الأصول .

قال : وفكّرتِ ؟

نظرت إليه بسرعة وقالت : ولا ثانية واحدة ياحبيبى . ياخبر ! أبو عقيبه ؟ ثم إن الحكاية كلها كانت حكاية مبدأ ، وموقف . ليس سياسيا فقط . شىء أبعد . ثم إن منال كانت عندئذ فى الثامنة أو التاسعة ، ذكية ، لماحة ، ورقيقة مرهفة ، وطموحاً ، جداً ، من يومها . وقد بدأت بالفعل تتحول ، من وراء براءتها وطفولتها ، إلى امرأة صغيرة . صحيح ، كان هناك هذا ، ولكن كان هناك أيضا

شيء أبعد . أخلاق . نعم أخلاق . ولا تقل لى إن الأخلاق مسألة اجتماعية حسب التفسير الماركسى . لا ليس هذا ماركسيا حتى . .

قال : ولا ماركس كان ماركسيا . . !

قالت : نعم . هناك شى أعمق .

قال : ألم أقل لك أنت ــ فى الحقيقة طهرانية ، وطهرية جدا . ككل الثوريين الحقيقيين .

قالت : لا أعرف . المهم أن منال عندما كان عندنا ، مرة ، بعد ذلك ، وقد اقتنع الرجل ورضى بنصيبه ، قالت له إنها تريد أتوبيس ، لعبة تلعب بها ، يعنى ، فى البيت إلى جانب لعبها الكثيرة . فقال لها ببساطة : حاضر .

وفى صباح اليوم التالى ، على طول ، كان الأتوبيس يقف أمام الباب . أتوبيس حقيقى ، مرسيدس ، أحمر ، ضخم ، جديد بشوكه . وفيه السواق . وطلع الرجل إلينا ، وقال لمنال : « جئت لك بالأوتوبيس . خلاص . » تصوّر ، الأوتوبيس واقف أمام البيت ، يزحم الشارع ، تحت الشجرة ، وسقفه يرتفع إلى الشبابيك ، والجيران يتفرجون ، وكل البوابين فى الشارع اتلموا ، وياسيدى الله يرضى عليك الله لا يسيئك ، فى عرضك فى طولك ، ورأسه وألف سيف الأوتوبيس لمنال - التى وقفت مشدوهة ، مبهورة ، لا تفهم ، وغاضبة أيضا كما لو كان قد خدعها ، فين وفين ، وبعد مناهدة وطلوع الروح ، رضى الرجل أن يسحب الأوتوبيس ، وجاء لها ، بعد الظهر ، بطقم « ماتش بوكس » كامل من الأوتوبيسات .

قال لها : كيف رددت عليه ، فى حكاية طلب الزواج يعنى ؟

قالت : أبدا . قلت له ببساطة إن هذا غير ممكن . وغير وارد أصلا وإننا لسنا بحاجة إلى شيء أبدا . أنت تعرف أننى أسدد كل ديونى . كلها . وقبل على الفور ، وإذا كان قد صُدِم فقد عرف كيف يخفى صدمته ، برشاقة . وظل الرجل صديقا ويزورنا بانتظام كلما جاءت فرصة ، حتى جاءت التأميمات وكان قد سافر إلى اليونان قبلها . جاءه خبر ، ودبّر أموره ، كالمعتاد .

قال : كم كان عمره ؟

قالت ، صابرة عليه ، حانية عليه : فى الستين ، يمكن أو أقل قليلا . لا أعرف . ثم تثأر لنفسها ، مشاكِسةً برفق : ولكنه محتفظ بنوع من الشباب الرجولى الكهل ، تعرف هؤلاء الناس . . .

قال لنفسه : هؤلاء الشيوخ ــ الدون كيشوتات ــ رماحهم مشرعة مازالت ، أعرف هؤلاء الناس .

ولكنه قال لها : أتوبيس ، حقيقى ، بحاله ، وبالسواق . . أمام باب البيت ، لعبة للبنت . . ما أظرف هذا . . !

قالت : لم تكن أزمة المواصلات وصلت إلى حدها الحرج بعد ، وإلا كنت احتفظت به ، برغم كل شيء . وسقته فى شوارع القاهرة . .

ضحكا ، ونزل إليها على الأرض ، وقبلها قبلة مخطوفة على حَنْية كتفها المليئة العارية وهى تلتمع ندية ، ونَشَقَ ، بعمق ، أخفَّ نفثاتٍ من عطرها وجسدها .

قالت له : هل تعرف الساعه كم ؟

قال : لا . . عشره بالليل ربما ؟

قالت : الثانية والنصف صباحا !

قال : غير ممكن . . مستحيل . . لا أصدق !

قالت له : تعال . .

ومدت يدها إليه ، وقام معها .

فى الممر الضيق الطويل إلى الغرفة الداخلية ، بين الحائط الذى يتفتح فيه باب ثان واسع يرى منه العمود الرخامى المستدير ، والصناديق الكبيرة المغطاة بمفرش الكتان البنى المنقوش ، عليها أطباق من الصينى الأزرق بالأبيض وزهرية نحاسية كبيرة ، تحت المسرجة المملوكية العالية المطفأة الآن ، وبين المكتبة الصغيرة ذات الرفوف الضيقة ، بها كتبها ورواياتها وقواميسها ، وعليها نسخة كبيرة الخط من القرآن ، مفتوحة ، وكأن كل جانب منها صدر سفينة مقوس ممتلىء بالكبرياء ، ينبثقان من محور واحد ، ويبحران معا بحركة لا زمن فيها ، وحواشى كل من الصفحتين المفرودتين ، بنسيجها الممتلىء الباهت ، منمنمة بأفنان وأوراق متداخلة وهندسية وذهبية باهتة . وأمامها الحامل الثنائى للوحتين ، يحمل صورة لأقرب الناس إليها ، تعرف فيها على منال ، وعزة التى لم يكن قد رآها .

فى الأعياد تُدهن كتفا حتحور بالطيوب والزيوت الطيارة العبق ، وتسكب دماء الأضحيات على الثديين المصبوبين والبطن المسبوك ، تتقطر إلى وهدة الحرَم المكنون .

سِنان حَسك الأسلاك المتحصِدة تَسُوط الجسدَ وتُسوِّر سماديره ، تستجيش سلاح السطوة المسنون على سنَمة فينوس المستديرة بين عساليج الاستسرار السلِسة . الشمس تكسر الحُبوس ، ساطعةً وسوداء السنَى . سقطت سدود السجن . الغَسق العابس والسُدُف الدامسة قد انحسرت الساعة ، وهواجس السراب مطموسة . موسيقى نواقيس المَسَرة تَنْسدِر على سهول شاسعة . أى إيزيس ، يا سلطانة ، هاقد استجبتِ للاستنجاد . أساور النحاس لها وسواس على الرسغين والسلاسل تميس على الانسكاب المسبوك . انسدال الساتان الناعس من على الساقين المسحوبتين اللتين تنوسان وتنسابان من مسكته المستحكمة يستطلعان ويستصرخان ويستهولان السُكرات المستمرة ، تُسديه سنابلَ جسمها ، سائغة ، فيستطعم السُلافة إذ تسيل ويستاف النسيمَ السخن . يسفعهما السعير وهو يحسو الكأس التى تسحّ . وسنابك السيرابيوم لها سوْرة مستطيرة وسُعار التمريس على ملاسة السُمرة المَمْسُودة . يتلمس السحاب المتسلسلَ السقوط . ويسوخ السهمُ مغروساً فى مرساته الأسيلة . ثم انبجاس المساورة الذى يستنيم إلى الوَسَن تُسفى عليه السوابح المسترسلة حتى يُوَسَّد الاستكانةَ الى الحنان الأخير .

كان قميصها الساتان ، فى ضوء الصبح ، خفيف الزرقة جدا ، سماويا وصافيا وناعما ، مفتوح الكتفين ، له شريطان عريضان يتقاطعان على النهدين المتنزّين ، يصنعان مثلثين يضغطان قليلا على حشو الصدر اللين ، ويلتقيان من وراء العنق ليتركا أعلى الظهر كله مكشوفا مدورا ، باهر الجمال ، ثم ينسدل يعانق حنيات البطن المستريح . وكان له شقان من الجانبين ، عند أعلى الساقين العَبْلتين بسمرتهما البرونزية الفضية .

وفى الأعياد تُرفَع السدول عن حتحور المقدسة ، عن الابتسامة العارفة الفاهمة التى فيها أقل قدر من الحزن ، ونور الألوهية .

سهم مرشوق فى جسد الظلمة لا اهتزازه ذبذبة على سطح الأشواق الساكنة . موسيقى صناجات النشوة تصلصل وتشرئب وتشوخ فى ثبج البطن الوثيرّ يثج منه الصَبَب تحت دمائة الكثيب المتسايل الجسد والشَبَق يشق شرخاً فى العرش المثلول تحت شمس العطش المطلولة بين شراشيب الشعر الرقيق المبلول .

عندما كان يحدثها بالتليفون من استراحة ماريوبوليس ، فى مرة ، قال لها ، كأنما بعبث العشاق الصغار : ماذا تلبسين ؟ جاءه صوتها الخفيض المشحون : القميص الذى تحبه بالشريطين . الآن أريد أن أكون بين ذراعيك . خذنى فى حضنك . خذنى إليك .

شوقه إليها لا يطاق .

والأصفاد تعتصر حشو الأشواق وصَبَبَ سورة العشق . الصبّار الصلب مغروس فى صلصلة الصرخة التى تصبّ بالصبوات والصبابات وتسقط شظايا وشواظا شقوقها متشعبة فى شفق سماء مُشفيةٍ على السقوط . عطشان ما أزال أسير فى صحراء تصوّح العظامَ حتى الصلب المكسور ، وليس ثم سُلافة للصديان الذى يصطلى بصَهْد الصَهباء المتالة فى قفص الصدر الموصَد .

عندما كانت راقدة على الصوفا ، ملففة ، فى تلك الليلة ، بعباءتها السوداء ، بعد أن تركت العشاء ، وموسيقى باخ ، وذهب يصالحها ولا يفهم عنف رفضها له ، ولنفسها ، من جراء كلام فى السياسة ، وكان وجهها تحت العباءة الى الحائط الحجرىّ القديم ، ونور الشمعتين قد ذاب وخفت وتقطر فى أحضان الليل القاسية ، جاءه صوتها مكتوما كظيما ومليئا بالبغض : لا أطيقك . ابعد عنى أرجوك .

وقُرب الآخِر ، قالت له : ليس هذا ، كله ، صحيحا . هذا كله الذى بيننا ، مكتوم وسرى ، وخفىّ لا يَرى النور . ليس صحيحا .

وقالت له : لن أدعك تفسد حياتى . .

قال : لا أفسدها . لا أعرف كيف يمكن أن أفسدها .

وقال : ألم أوافق على طلبك المستحيل ؟ قلتِ لى : « عندما يأتى الوقت ، لا تقلها أنت ، ولا تفعلها أنت . هذا رجائى الوحيد . دعنى أنا الذى أقول . ونفترق أصدقاء » . ألم أقبل منك هذا الافتراض المستحيل : أننى – فى يوم ما – أكون هو الذى يقطع . هو الذى يمشى . هو الذى يقرر المضى عنك . ظل الشمس المستحيل .

وقال لنفسه ، بمرارةٍ خفيفة ما : ولكنها عندما قالت لى ، فى اليوم الغريب الأخير : تقرر ، فورا ، أن تمضى الآن ، أو تنام عندى بشرط أن تمشى قبل الثامنة صباحا ! . عندئذ كان غضبى مكتوما ودفينا إلى درجة أننى لم أعرف أنه هناك . كان فى خروجى نغمة نهائية .

وقال : لم تكن أبدا – كيف يمكن أن تكون ؟ – نهائية .

ويقول : فى هذه المحنة المتصلة ، حيث الفرح قليل ، والكفاءة – على كل المستويات – ليست مجدية ، أحياتك لم تفسد ، على أى حال ، من غير أن يكون لى يد فيها ؟ لا . لا أتوقع أن تكون قد فسدت . وحياتى ؟ هذه العطبُ فيها من الأول . وأنت كنت – ومازلت – الفرحَ الحقَّ فيها ، رغم العَطَب . كم يهزنى الشوق إليك ، وأنأى . شوقٌ مضطرب متلاطم اللُجَج . الآن طاحت الأحلام والمنى ودَرَسَت رسومُ الأخيلة . لم يبق إلا رسيس الحب ، راسخا لا يريم ، مركوزا وأخرس لا ينبس ، لا عين له ، ولا شكل ، ولا قوام . جسم مظلم . وأعرف أنه ما من صوت يجيب على صوتى . حتى أنت لا تسمعيننى . هل سمعتِنى أبدا ؟ وعلى الأخص لا يسمعنى من أُحِبهم . مازلت أضرب فى ساحة الأشواق الشاسعة لا أرى لها شطًا ولا حافّة .

قال لنفسه : هذه المشكلة قديمة ومشهورة . ولها اسم فى السيكو باثولوجى .

وقال : طيب إذن . جرذها من كل الإيحاءات الكثّة والنباتات المتسلقة العنيدة ، وانزلْ إلى صلب المشكلة ، إلى حديدها الأولىّ ، أليست هذه القطيعة صحيحة ، فى صلب عظمها صحيحة ؟

قال : قال الخيرازى « كل الهوى صعب ولكنى بليت بالأصعب من أصعبه » .

وابتسم ، وقال : فماذا أقول أنا ؟

وقال : والأصعب فيه هو هذا اليأس المعاند المخايل الذى لا يقبل ذاته ولا يسلم بذاته ، وله وجه آخر ، هو وجه الجمال المراوغ الذى لك .

قال : رصيفى القديم ، عندما نادته رامتُه قائلةً له : « يا صِفِيىّ . . أنا ليلاك » . أجابها وهو يُغِذّ الخُطى على الرمل السخن فى تيه توله الذى لا نهاية له : « اسكتى يا امرأة ، اسكتى . صوتك ينأى بى عن ليلاى » .

يا رامتى . . أين صوتك ؟

قالت له : خذ يا سيدى عندك . هذه رسالة من واحدة بلدياتك . اسكندرانية ، تكتب للأهرام اليوم ، سجّل عندك هذا التاريخ ١٨/٥/١٩٧٩ من فضلك :

أنا واحدة من ملايين الأمهات المصريات . قرأت التحقيق

فى الأهرام عن المواطنة التى تحتاج إلى نقل كلية سليمة إليها تنقذها من شبح الموت . أقدم إليها كليتى مقابل مبلغ من المال نتفق عليه سويا . لا أطمع فى الكثير بل فقط فى مبلغ يعيننى على تربية أولادى الثلاثة : ١١ و٨ و٦ سنوات . أنا فى الثلاثين من عمرى . وأعرف أن نقل كليتى قد يهدّد حياتى ، لكنى أيضا لم أعد أملك شيئا أبكى عليه بعد ما بعت كل ما أملك . كنا نعيش ولكن مات زوجى ولم يعد عندى شىء يستحق أن يباع أو يجد من يَشتريه . ليست بطولة منى أو ادعاء تضحية ، ذلك أننى حاولت الانتحار منذ أربعة أشهر ، وأرجو من الله أن يغفر لى ما كنت أنويه . قل لى أنت : هل أمامك طريق شريف آخر ينقذ بيتى وأولادى . أرجو ألا تنشروا اسمى حرصا على سمعة أولادى .

ولم ينشر الأهرام اسمها .

فقال : نعم . . نعم . .

ثم استطرد : وتسجيلاً بتسجيل ، هل أقرأ لك ، من بين رزمة الخطابات القديمة ، خطابا يعود إلى أول سنة لى فى الكلية ، كنت عندئذ أدرس الهندسة ، وأكتب الشعر المنثور . اسمعى ياستى :

خالى العزيز قلدس افندى

الله وحده يرعاك ، ولا يوجد إنسان فى كل العالم يمكنه أن يدبر أمرك ، ولكن الله وحده أسأله دائما أن يبرد نارك فى وفاة العزيز الغالى ألبير بعد فجيعتنا جميعا من سنين قليلة فى أمين الغالى الذى لا ينسى . أكتب هذا ودموعى تسيل فما من قوة على الأرض يمكنها أن ترد قضاء الله ، ولكنه أحكم منا وحكمته ارتضت ذلك فأترك له المشيئة .

بالحقيقة يا خالى خطابك ألهمنى صراخاً ليسوع أن يلاطفك .

ونعلمكم يا خالى أن ابنة عمنا هنية قد وافاها الأجل المحتوم وهى فى جنينة البر التانى . أنا وبقطر وزكرى افندى قمنا باللازم فى الدفنة والجنازة بما يرضى الله وضمائرنا . وحكيمباشى المستشفى قرر أن الوفاة كانت بالسكتة يرحمها الله ويرحمنا جميعا .

أما أنا فباكر بإذن الله سأعمل العملية الثالثة فى جسمى الذى لا هو حى ولا هو ميت . الله يرحمنى بأحد الاثنين وله وحده فوضت أمرى . وبشارة أخى ابن أبى وأمى قد أخفى أمر العملية الثانية على أمى فلم تحضر لتراى . سامحه الله ولكن من حرصه على ألا يكدرها . وباكر العملية الثالثة بقيادة حكيمباشى المستشفى الميرى . الأول كانت فى الخصية والثانية فى الذراع وباكر عملية البواسير وقطع فى المستقيم لأنه أتعبنى جدا ولم أعد شفيق السابق بل دائما باكٍ شاكٍ والحمد لله الحمد لله ألف حمد وشكر .

ختاما لك يا خالى العزيز أن تتوجه إلى الله وهو وحده القادر على حمل أتعابك . ولا مرأة خالى تعزيتى والمسيح يدبرها ويبارك فى ميخائيل أفندى وسعدنا بدخوله الجامعة ويحفظه لكم .

ولدك شفيق

إخميم فى ٧ سبتمبر ١٩٤٢

كانت نائمة بجانبه ، وهو يقظ يدخن بتوتر .

سمعها تقول من عتمة وعيها فى النوم ، كأنها تفكر بصوت :

مختار الحجّار يريد أن يتشبث بآخر بقايا رجولته .

قال بصوت خافت ، كأنما يريد أن يستدرجها :

رامة . . كيف ؟

لكنها كانت قد عادت للأرض الغمقة التى اشرأبّتْ تشهق منها ، فلم ترد إلا بأنين غامض الغمغمة .

عندما دق التليفون فى بيتها ، فى الظهر ، التقطته ، وهو بجانبها . كان صوتها المدروس الحنون ، الكفء ، المحايد فى وقت معا ، هو الصوت الذى عرفه منها ، منذ السنين الأولى ، حتى أنه كان يحزّ فى عظمه عندما كانت تستخدمه معه فى فترات التبعيد المحسوب . وضعت يدها على السمّاعة ، وهمست إليه : مختار الحجار . فأومأ برأسه ، واستمر يمرر يده ، ببطءٍ وتهجُد على ساقها المكشوفة الملمومة تحتها على الصوفا ، وهو قريب منها جدا . وقالت فى التليفون إنها اليوم لن تستطيع أن تخرج ، هى حقيقة فى غاية الأسف لذلك ، لكنها ملحوقة ، الأسبوع القادم إن شاء الله . اليوم عندها عمل عاجل عليها أن تنجزه ــ ونظرت إلى ميخائيل ، بسرعة ، نظرة هادئة لاغواية فيها ولا ضعف ــ وشرحت طويلا مشاكل النص اليونانى الذى قالت إن عليها أن تترجمه للانجليزية اليوم وترسله غدا بالبريد الجوى إلى هولنده ، وقالت إنه نص مُعقرَب ولكنه لذيذ . وامتلأ ميخائيل بالشكران لأنه ظن أنه هو النص القديم المعقد المفتوح الصفحة أمامها .

كانت قد قالت له ، فى وسط أمواج حديثها المتصل ومفاتحاتها التى ماتفتأ تتسع لها آفاق جديدة ، إن مختار الحجار صديق ، ولعله أصدق أصدقائها وأنه ــ أيضا ــ يحبّها ، حبّ الصديق ــ حرصت على أن تؤكد ــ وكأنه يرى فيها عيون مصر . وقالت إن يوم الأربعاء أصبح ــ تقليديا الآن ــ هو اليوم الذى يخرجان فيه معا ، بانتظام ، ليشربا بيرة مثلا ، بيرة على الأخص ، فى كابرى ، الذى تدخل إليه من شارع فؤاد فى هذه الفسحة المرصوفة الملونة البلاط وسط جدران العمارات والبوابات التى تعود للثلاثينيات ، مَلقف هواء وواحة هدوء فى زحمة سرة القاهرة ، ويتحدثان . وقالت إنه ملأ دماغها بكلام طويل ــ وعميق المغزى بلاشك ــ عن الكمبيوتر واستخداماته فى اللغة ، والتساوقات المثيرة التى كان بسبيله إلى أن يكتشفها فى النصوص العربية القديمة .

استمع إليها بهدوء ، ثم قال : هل تعرفين أننى أعرفه منذ الأربعينيات ؟ وأنه صديق قديم وعزيز جدا ؟ فبُهتت ، وقالت : وساكت وأنا أحكى كل هذا الوقت ؟ فضحكا ، وقال إن مختار طول عمره إنسان فذّ الذكاء ، وذواقة للفن أيضا . فقالت : تقول لى ؟ طبعا . . وقال إنه عبقرى وليس مثله أحد فى تدفُع الشباب الدائم والحيوية التى لا تغيض . كأنه يريد أن يسبقها إلى ما لن تقول .

وحكى لها أنهم جميعا ــ شلة جامعة الإسكندرية

فى الأربعينيات ــ كانوا على قد الحال ، يعنى أولاد ناس مستورين بالكاد ، أو أقل قليلا فى السلم الاجتماعى ، يعنى ، ولكنهم كانوا جيما خارقى الطموح ولهم شطحاتهم ، الذى فعل شيئا منهم ، أيا كان ذلك الشىء وأيا كانت قيمته والذى اختفى . وقال إنه فى أوائل الأربعينيات كانت تأتى للإسكندرية مرة كل سنة ، فرقة سيمفونية اسمها « اوركسترا فلسطين » وكان عازفوها وقائدها من الموسيقيين يهود فلسطين الصابرا الأصليين ومن اليهود الهاربين من ألمانيا الهتلرية والنمسا المحتلة أيضا . وكانت سينما محمد على المبنية على طراز أوبرالى إيطالى ــ مسرح سيد درويش الآن قال ــ مذهّبة ومنورة وباذخة أنيقة فى دقتها من الداخل ، وكانت هذه السينما الأوبرا الصغيرة تسيل أيامها بالارستقراطية الاسكندرانية مما كان يسمى الطبقة الراقية وبورجوازية اليونانيين والطلاينة والأرمن ، وضباط الجيش الثامن الإنجليز ، والعسكريين الديجوليين ، أما المصريون الغلابة فلا يحضر منهم إلا جماعتنا ، إذا استطاعوا .

قال : أذكر أن التذكرة كانت ربما بعشرين أو خمسة وعشرين قرشا ، مبلغ طائل فى ذلك الوقت ، كان علينا أن نحتال لتدبيره . قال : أنا كنت أبيع كتب الثانوى ، وألمّ مجموعات المجلات القديمة أيضا ، وألمّ ثمن التذكرة ، أو التذكرتين إذا كنت محظوظا جدا . أما مختار فقد كانت له حكاية ذائعة الصيت . رهن جاكتته الجديدة الوحيدة لكى يشترى « أبونيه » بالأربع حفلات جيما ، واكتفى بالبلوفر والقميص فى عز شتاء الاسكندرية ، ولا أحد يعرف كيف رد الرهن ، رأيناه بالجاكتة بعد ذلك ، بهدوء ، دون أن يقول شيئا عن الحكاية كلها . قال إنه عندما سمع المأساوية لتشايكوفسكى ، لأول مرة من اوركسترا فلسطين ، وجد أن الدموع كانت تنهمل من عينيه بالرغم منه ، كان فى الصف الأول لأنه لم يجد تذكرة إلا بأربعين قرشا ، كيف دبرها ؟ لا يذكر الآن . وخيل إليه أن عازف التشيللو الأول ، مدور الوجه ، صلب العينين من وراء نظارته ، ينظر إليه بابتسامة فيها سخرية وصرامة . وانه فكر بعد ذلك أن الرجل كان حِرَفيا فقط ، يؤدى عمله فقط ، وصهيونيا أيضا ، لا يعرف إلا كفاءة معينة فى كلتا الناحيتين . وأن الكفاءة هنا تساوى القتل . وقال إنه لن ينسى أبدا ــ مع ذلك ــ أول كونسير له ، الكونسير البكر . كيف عاد بعد منتصف الليل ، والعساكر الانجليز يملأون شارع فؤاد وشارع النبى دانيال ، وقد لبسوا الطرابيش واستولوا على الحناطير يسوقون خيولها بالكرباج ويصيحون ، ولكنه وصل إلى بيته فى راغب باشا ، تحت الرذاذ الخفيف ، والشوارع لامعة السواد ، وهو بالجاكتة والقميص المفتوح ، كأنه كان يحلّق ولا يسير . قال إن البهجة التى عرفها ليلتها لم تتكرر أبدا ، بهجة الكشف عن جمال غير مقصود ولكنه محتم الوجود ، والمشاركة فى نشوة صفاء لم يكن يعرف أنه يوجد ، والاستغراق فى وجْدٍ صوفىٍّ حسّىٍّ معا .

ثم قال : لم تتكرر . إلا معك . وهى معك ــ كل مرة ــ غير متكررة .

كانت تنظر إليه كما تنظر عندما ينهلّ بانسكاب أسرار قلبه الساذجة شيئاً ما ، كأنما بشىء طفيف من الاستغراب ، بلا دهشة ولا رد فعل . كأنما هى لا تتلقى ، ولا تهتم .

وقالت : أما حكاية . . هل عندك مانع أذكّره بها ، حكاية رهن الجاكتة ؟

قال : مندهشا : مانع ؟ طبعا لا . هذه حكاية مشهورة . كل القدامى يعرفونها .

قالت له فيما بعد إنها ذكّرته بها . . وإنه قال إنه لا يتذكر .

قال : غريب جدا . . أنا أيضا لا أتذكر ، أو بالكاد . كل شىء عندى ، قبل ١٩٦٩ ، كأنما هو مِلْك شخص آخر : القرارات والقراءات ، الشعر القديم والهندسة ، المعاناة السياسية والعمل اليومى ، الأفكار والأحلام والآمال الغربية وأنواع القنوط القديمة ، كلها غائمة بل غائبة . كأنى شخص آخر ــ أنا هو نفسى مع ذلك على نحوٍ ما ، طبعا ــ الطفل الشاب لكنى أنا المدفون الذى أظنه مازال حيًا ، أنفاسه الكثيفة على وجهى .

قال لها : عندما أنظر إلى أحلامى فى تلك الأيام ــ أحلامه هو ــ أجد صورتك ونبرة صوتك ، ومسّ جسدك . حتى هذه الموجة من شعرك العبِق برائحة خاصة ، أعرفها منه هو الذى كنت أظنه قد باد .

وقال : محال أن يواصل الظلُّ الشمسَ .

وقال : ولكنى أعيش ــ دوما ــ هذا المحال .

وقال : اقبلى طِلْبةَ المعترِف .

قالت : هل تذكر يوم كنا نجرى عند مصطفى باشا ، فى الليل وغنيت لك ياريس البحر خذنى معاك أحسن لى ، أتعلّم الكار يوسّع البال ، أحسن لى ؟ عندما فاجأنا عسكرى الداورية ، وسألته عن المحطة ؟

قال : أذكر ؟ كيف لا أذكر ؟ أنت لم تسأليه ، بل زجرته . .

فنظرت إليه بشىء من العتب ، وابتسمت ، وقالت : هل تعرف أننا كنا نجرى على أضخم مقبرة من آخر العصر اليونانى وبداية الرومان ؟ وجدوها أخيرا . . منحوتة فى الصخر ، بها قاعة كبيرة ذات أعمدة ؟ وسراديب مازالت مطمورة ؟

قال : متى ؟ كنت أعرف أنهم ينقبون عنها ، لكن شغلى فى المتحف لم يسمح لى بمتابعة العمل . لازم اكتشفوها وأنا هنا ، فى الاجازة . . عندما أعود سأزورها . . على الأقل كى أتذكر . .

قالت له : يا طول بالك يا أخى . .

وقالت له ، عابدة القمر القديمة ، كأنما بشىء من الخجل ، وحس بالذنب ، طفيف ، وبالردة : تعرف ، لم أعد فقط ، فقط فضّيّة أو قمريّة أو ماشئت . أنا الآن أسمح لنفسى أن ألبس شيئا من ذهب .

كان ينظر إلى سلسلة ذهبية رفيعة جدا ، رآها أول مرة فى الحفلة .

قبل أن يأتى إليها من الاسكندرية ، فى المرة الثانية ، كان قد عرّج

على الصائغ القبطى ، عم فلتس ساويريس ، فى طريقه إليها ، وأتى لها بسلسلة أخرى ، رقيقة جدا ، من الذهب ـ قال له الرجل من وراء نظارته السميكة إنها عيار ٢١ لأن ٢٤ هش وسريع إلى الكسر ـ تنتهى بمربع ذهبى رقيق الصفحة عليه رسم الثور القديم الذى ولدت تحت برجه .

وكما حدث فى الزمن الأول ، فتح العلبة الصغيرة جدا ، وهو يقول : كل سنة وأنت طيبة . .

قالت ، عيناها تتقدان بنورهما الأخضر : الله الله . . ! هذه أول مرة فى حياتى أضع فيها علامة برجى .

وأحنت عنقها إليه قليلا ، ولم يفهم بسرعة ، فقالت بصبر وتسليم : لبِّسْهَا لى .

فتح القفل الدقيق بأصابع أصبحت فجأة ، فيما يحس ، كبيرة جدا ، وأحاط عنقها بذراعيه وهو يضع السلسلة حوله ولم يكن يستطيع أن يقاوم فقبّل مؤخر عنقها .

نزلت السلسلة على صدرها العارى ، واستقرت بجانب السلسلة الأولى التى تنتهى بعلامة عنخ الذهبية ومفتاح صغير جدا ، بين نهديها .

قالت وهى تلعب بعنخ والمفتاح بين أصابعها : هذه من منال وهذا من عزة .

كأنما تجيب على سؤال لم يجرؤ أن يفصح عنه .

ثم أكملت : عزة الصغيرة تلعب دائما بهذه الأشياء ، وتقلّبها وتتأملها ، مسحورة ، كأنها علامات . . وتسأل دائما : مامى رامة هذه مِن مَنْ ؟ أقول : من مامى منال ، ثم تسأل : وهذه مِن مَنْ ؟ أقول : من حبيبى ونور عينى عزة . .

فقال : وعندما تسألك . هذه مِن مَن ؟

قالت : سأقول لها : من شخصٍ أحبه جدا ، جدا . .

أنضجُ ثمرتيك الناهدتين علىّ فتقومان فى محبسها بتحدّ ، وتتكور ، على ذؤابتيهما ، قطرةٌ فى عذوبة العسل وحدّة حرافته ، تمتلىء حبةَ الرمان وتتقطر فى فمى ، طراوة النسيج اللدن تلتصق بالخصر المُطاوِع وتنثنى على الربوة الصغيرة محتشدة تؤكد ذاتها ، فأفتح البئر الغائرة وأسبر عمق المتعة الخصبة وأعتنق حرير الساقين ونقش الزهور يرتمى عليها بظلال ثابتة سوداء ومضيئة من حر شمسٍ خفية ، والعمود دفين فى النعومة ، وأرسم النمنمة الحانية .

شفتاه على جبينها المدوّر ، على هلال رقيق مدبب الحافتين يضم قرص الشمس المحتدم بنارٍ هى برد وسلام احتفال تشارك فيه موسيقى الأفلاك الجليلة ، زهرة الشوك البيضاء بزغبها الهفهاف على رأس ثور طيبة الأسود ، تحت تعاشيق الخشب المملوكى التى تريد أن تحصر ـ وأن تطلق ـ المستحيل . الذى يحملنا على ظهره الشاسع الامتداد هو أوزيريس أبيس الطفل المقرّن الذى ثَل عرشٍ رَعْ يوماً وليلة لا ينتهيان فى تحوله السابع . التنانين العمالقة تنقض عليه

ويفور الماء الحميم فى القدر المنصوبة على الجبل الشرقى الموحش ، بين نباتات الظل المتمددة التى استطالت الآن أوراقها عريضة وملآنة ، تحت النجوم نشوة العرامة وبداثية الدم المتدفع يثج من المزق الممزعة بحزازات الأشواق والصبابات ، والرأس المجزوز يثب للحياة ، من إرتماض قسوة الهذيان ، مبعوثا وسط تهليل الشاروبيم الممتلئين بكامل المعرفة والصاروفين المشتعلين بكامل الحب أجنحتهم لا تكف عن الرفرفة حول الثور الجمران المتجدد الحياة بالحق ابن بتاح ملك المكان الخفى . سيرابيس الفرح المجلجل والبهجة المدوية فى عقيق البرق الذى يشرخ السماء . الرأس الفخور الذى يبقر أحشاء الأرض باندفاعه الجموح وبحنان لاحدله يتغذى بثمر الآله ، ترقص حوله تسع رامات هُنّ هى فى دورةٍ تشرئب إلى ذروة النصوع اللألاء ، ديونيزيوس ميثراس الشمس الثمِل بروحٍ أورفيّة ، أثب إليه ، فى طفولتى ، عبر استحالة البئر العميقة فى سيرابيوم كوم الشقافة ، فأصل ، لكى أجده يقوم حرسا لا تغمض عيناه على بوابة التنين الشامخة بحراشيفه وذيله الذى ضربته قاتلة ، ويحلّق كالنسر بين عناقيد النجوم المتقطرة حلماتها الداكنة تنز بالمتعة ، ويرقص مع البجعة القمرية المستديرة البطن البيضاء ايزيس الفاتحة فاها بقرة القمر المقدسة . الثور الذى يثور تحت حوافره تراب القربان ، فى أزقة الطرانة وشوارع أخميم حيث بؤرة النهر القديم ، مسوقا إلى الذبح أبداً عشية سوقٍ منصوبة فى مولد متجدد بالذكر والبخور ، ومكللا بأعواد الخضرة تذبل بسرعة وبالشرائط الملونة الممزقة من الملابس النسائية الريفية الحميمة الخفاء ، ثور بابل الذى تحمله عشتروت على بطنها ، الثور الذى هو أب التنين ، والتنين الذى هو أب الثور المجنح ، لا يموت بل يحيا إلى الأبد وبه الحياة وفيه نكون . النار الماء ديونيزيوس أوزيريس ديونيزيوس المقذوف به إلى العباب فى بطن الوادى على قارب هش يميد به الماء الخصب وينهض ويميد ويمخر فوق الطوفان مع ايزيس الواحدة الواحدة ايزيس أم الأرضِ الوثيرة المهتزة بالعشب الأخضر اليانع الدمث ، حتحور أمّ النور أمّ الأولياء أمّ الآلهة أجمعين أم أبيها وبنت ابنها . الثور سيرابيس الألِف والأوميجا الحق الأول إله القضيب إله الحمامة التى أطلقها المخلص رع تسف وتسمو وتهدل بأنين المتعة . رماد الاحتراق يرفّ بالحياة وينصب فى شرايينه دم زاجريوس الثور المذبوح أضحيةً وقربانا الاله الذكَر الأنثى معا الملتحى بجدائل الشعر الضاربة العبِقة معا المسيح العذراء المشبوح الذارعين بالمسامير رضاع المحبة ساقط يتقطر على الصليب ، تيريزياس المفتوح العينين لا يبصر فى النور لأن نوره الداخلى لا يُطاق ، وثدياه ليس فيهما بذاءة بل طُهْر أخير يصعد من نَبْع المياه البدائية الحارة والمعتمة بنورٍ يسيل على تخوم الوجود الكامل واللاوجود ، وينفجر بزئير الانتهاء .

قالت : ممن أحبه جدا ، جدا .

كانت البنت الصغيرة سمراء ذكية الوجه ، فى مثل سن عزة تقريبا ، ومدت يدها إلى السلسلة الذهبية المزدوجة الآن ، بخجل ولكن مدفوعة ، بحافزٍ لم تستطع أن تقاومه ، فتركتها رامة تلعب بها ، ثم رفعتها اليها وقبلتها بحنان أى قدر مقصودة هى به وأى قدر مقصود به الى حبيبتها الصغيرة ؟

كانت قد جاءت مع أمها التى تحضّر الدكتوراه فى الرقص الفرعونى وبينما كانت تتحدث عن طقوسه وعريه وملابسه وزينته وأحزمته وعقوده ، المقدس منه فى المعابد والهياكل ، ورقص الغانيات والفلاحات فى القصور وفى الحقول والطرقات ، خرجت رامة إلى المطبخ لتأتى بالتورتة التى أعدتها للبنت ، وبالشاى ، وكانت قد دللت البنت وقبلتها واحتضنتها فى نوستالجيا واضحة المرجع وأخذتها معها.وكانت صديقتها الذى نسى ميخائيل اسمها غائرة العينين فى وجه ضاوٍ ، جافة الجسم ولكن بجفاف أنثوى يوحى بنساء الصعيد بشبقهنّ الحار الصلب العميق ، وصوتها فيه بحّة ، وكانت قلقة وتدعو الجسم للخفقان ، ذراعاها الرقيقتان تبدوان هشتين قابلتين للكسر بسرعة ، وخصرها هضيم وصلب.لم ينس هذا . واستقر بينهما على الفور فهم لا مخرج له ولكنه قائم ، وكان ميخائيل يتكلم عن الإيمان ، والمايم ، والمحاكاة والتسامى . وقال إن الرقص الكامل ، والقدسىّ حقا ، هو الرقص الذى فيه غياب ، كالصوفية ، وأن اللاوعى الجسدى . . .

قاطعته رامة وهى تدخل ، ومعها البنت فى فمها ، بلذة ، قطعة التورتة ، وفى يدها الأخرى الدب الصغير الذى اشتراه من الاسكندرية ، والمعلق الآن فى سريرها بيديه ورجليه ، وقالت باسمة : ما هذا ؟ ما هذا ؟ أسمع أنا . . أسمع عن « اللاوعى الجسدى » من أول وجديد . .

قال ميخائيل : اللاوعى الجسدى بل اللاوعى فقط . هذه النشوة الجسمانية الخالصة حتى لا تعود جسمانية ، لا يخامرها أدنى حس بالذات . أو ـ إذا شئت ـ هذا النزول ـ وليس نزولا على الحقيقة ـ بل اندماج بآليات حيّة متموجة القوة ، معذرة على آليات . . . قوى ، طاقات متفاعلة ، آليات من غير أى آلة أو أى أداة . . الغياب ، الذى هو التصاق أساسى بالحضور . . الرقص هنا كأنه الفعل الجنسىّ الصراح ، برىء جدا ، وليس فيه أى إضافة غريبة .

قال لنفسه : ما هذا ؟ هل أبشّر ؟ أأنا أجنّ فى سريرى الخبيئة مبشّراً لا يكل يتوق أبدا إلى أن يصعد على المنبر ؟ يائسا من البشارة مازلت أبشر . . بماذا ؟ بأشياء رثت تسمياتها من فرط ابتذال الاستخدام . أشياء لا اسم لها أشياء اسمها البراءة فى ينابيعها الأولى هل هى القربى والرحمة والفهم وقسوة الحق أيضا ؟ هل هذه التى اسمها معت الالهة الحقانية أم العدل ؟ أين الميزان ؟ ثم . . ثم لا يحدث ـ دائما ـ إلا خذلان البشارة والتقاعس عنها ، انخزالها ، بل بطلانها أساسا . ليس الا الحَيْف ، والجموح ، والانسداد ، والانتهاك ، ووطأ زهرة القلب وقَمْع الوردة الساطعة . لكننى لا أضجر من التبشير ، حتى بعد أن تخليت عنه . .

لا يفارقنى حلم الحوارى المسدودة . دائما أعود إليها وأنا نائم . أمشى بين الحيطان التى تزدحم وراءها حياة الناس المحتشدة الغاصة المتقلبة . تنضح بروائح الطبيخ وبقايا النوم وماء الغسيل وتخثّرات الولادة والموت ، الشبابيك القديمة مفتوحة المصاريع على الأثاث المهدم العنيد السخن ، والأيدى تشوّر والأطفال كثيرون يجرون بصمت . كل شىء هنا يدور دون أدنى صوت . النساء ينشرن الغسيل المطهر من أدران الأجسام الخشنة الغليظة والناعمة والواهنة والناحلة والمليئة الأجساد التى تتزاحم حولى ولكنى لا أراها أحس ضغطها وانفراجها أعرف أنها حولى ولا أراها وأنا أسير على التراب أحاذر من برك الماء الآسن العطن على جانبى البيوت والملاط الأصفر يتقشر عن الحيطان ويسقط ليكشف عن بقع الطوب الفاتحة اللون . العالم يختنق الأنفاس وفجأة أجد نفسى أمام دوران مقفل . الحيطان تتجمع وتلتئم أمامى كلما اقتربت من فتحة يتخايل وراءها نور حاد بعيد فى البراح الذى يبدو أننى لن أصل إليه أبدا مهما مشيت . أقترب بخطوة عارفة ولكن يخامرها رجاء غير معترف به . أقترب وقلبى يدقّ ، النور بعيد حقاً ولكنه هناك ، أراه وأعرف أنه هناك . وفجأة أكاد أصطدم بالحائط الذى يلتئم جرحه أمام عينىّ ، ورأسى يكاد يرتطم به . الصمت المسدود يلتفّ بى يدور بى لا ينتهى إلا بالبتر الجارح حدّ السكين يقطعه .

اليقظة فى صمت الليل ، وأنا أدخن سيجارة ـ حدٌّ جارح ومُبرىء .

القاهرة : إدوار الخراط

إسماعيل العادلى
المظاهرة

سيطر إلغاء المعاهدة على كل شىء ، ضاع إحساس أمى بالفخر ، واعتزازها بقوة أبى التى أرهبت أبا المجد افندى ، اضطر أبى أيضاً إلى الانشغال بالحديث عن إلغاء المعاهدة ، تحولت حصص التاريخ والجغرافيا والإنشاء إلى أحاديث متصلة عن إلغاء المعاهدة .

أصبحت كلمات النحاس باشا التى قالها فى البرلمان وهو يلغى المعاهدة : « من أجل مصر وقعت معاهدة ١٩٣٦ ، ومن أجل مصر أطالبكم اليوم بإلغائها » . أصبحت هذه الكلمات مأثوراً يردده الكبار والصغار .

ولم أكن أعرف ـ حتى إلغاء المعاهدة ـ ما هى تلك المعاهدة بالضبط ، لكنهم فى المدرسة ، وفى الراديو ، وفى الجرائد التى كان يحملها أبى أحياناً ، كانوا لا يكفون عن الحديث عنها ، مما اضطرنى فى آخر الأمر إلى أن أعرف أن النحاس باشا قد وقع تلك المعاهدة مع الإنجليز عام ١٩٣٦ ، وأنها تسمح لجيوشهم بالبقاء فى مصر ، وأن إلغاء المعاهدة يعنى أن الشعب والحكومة فى مصر ، لا يرغبان فى بقاء تلك الجيوش على أرض مصر ، ويعنى كذلك أن الملك قد أصبح يُسمى الملك فاروق الأول ملك مصر والسودان .

* هذا الفصل الروائى لإسماعيل العادلى من رواية قصيرة له لم تنشر بعد بعنوان : « أيام المطر » .
* ولإسماعيل العادلى مجموعة قصصية بعنوان « العام الخامس » ١٩٨٢ ، وسوف تصدر له مجموعة ثانية مع مطلع العام الجديد بعنوان « أيام المطر » تتضمن نص روايته القصيرة . . وله مسرحيتان قدمتا على المسرح ، ولم تنشرا بعد ، هما : « حدث فى أكتوبر » ١٩٧٣ و « تمر حنه » ١٩٧٤ . ويعمل العادلى خبيرا للمسرح العربى فى منظمة اليونسكو العربية .

شاهدت المظاهرات تسير أمام مقهى البوسفور ، مئات الناس ، بل الآلاف منهم ، يهتفون بسقوط الإنجليز ، وحياة الوطن ، وكان أبى عندما يعود إلى البيت يحكى لنا عن مظاهرات أخرى أكبر شاهدها فى القاهرة ، وكان عمى إبراهيم يزورنا كل مساء ، يجلس مع أبى ، ويتحدث بانفعال ظاهر ، وتجحظ عيناه ، ويحمر وجهه وهو يحكى عما حدث اليوم ، عن المظاهرات والاضرابات ، وعمال القناة ، وحمل السلاح ، ومحاربة الإنجليز .

حتى عباس ابن أم عباس ، الذى لم يكن صديقنا ، ظهر فجأة فى السطوح ، وحدثنا عن إلغاء المعاهدة ، وواجبنا نحو الله والوطن ، وطلب منا أنا وأخيه رضوان أن نلتقى به صباح يوم الجمعة التالى لننظف الحجرة القائمة فى جانب السطوح ، كى نحولها إلى مصلى ، ونصحنا بأننا يجب أن نصلى بدلاً من اللعب حيث أننا لم نعد صغاراً ، ومفروض علينا شرعاً أن نصلى ، وطلب منا أن نناديه بالأخ عباس .

وفى يوم الجمعة ذاك ، التقينا مبكرين ، عباس ، ورضوان ، وأنا . وبعد قليل من الوقت جاء ولد يسمى محمود ، يسكن فى الشارع الذى يقع خلف شارعنا ، كان الأخ عباس قد اتفق معه ، واشترك معنا فى التنظيف .

وعندما ظهر الولد ميلاد ابن الخواجة سليم فى السطوح همس لنا الأخ عباس :
ـ لا تجعلوا الولد ميلاد يدخل إلى المصلى .

لكن ميلاد أصر على الاشتراك معنا فى التنظيف حتى بعد أن قال له الأخ عباس إن هذه ستصبح مصلى ، نظرت إلى رضوان وابتسمت ،

وابتسم هو الآخر ، وتركنا ميلاد يعمل معنا فى تنظيف الحجرة ، لأن ذلك سيجعلنا نتحدث ونحن نعمل .

جئنا بعدة صفائح ممتلئة بالماء ، ومسحنا الحجرة ، وجاء رضوان بملاءة سرير قديمة من بيتهم ، فرشناها على أرض الحجرة ، ونزلنا إلى بيوتنا فتوضأنا ، ووقفنا ننتظر الآذان ، وعندما سمعناه فى الجامع القريب ، وقف الأخ عباس خارج الحجرة ، وأذّن هو الآخر ، ثم دخلنا جميعاً إلى الحجرة ، عدا ميلاد الذى وقف يتفرج ويسمع خارجها .

وقف الأخ عباس الذى كان يلبس جلباباً أبيض وطاقية بيضاء ، يخطب فينا خطبة الجمعة ، قال إن الإنجليز كفار ، وإن الطريق إلى إخراجهم من بلادنا لن يكون بمحاربتهم ، وإنما بمحاربة الشيطان الذى يسكن فى نفوسنا ، ويتجول بيننا ، لن نخرج الإنجليز من بلادنا إلا إذا طهّرناها من الملاهى التى تقدم الرقص والفجور ، إلا إذا احتجزنا النساء فى البيوت ومنعناهن من ارتداء الملابس القصيرة الضيقة ، وأخرج الأخ عباس من جيب جلبابه مجلة فنية ، وقلب صفحاتها وعرضها علينا قائلاً : « هل يمكن أن ينشر هذا فى بلد إسلامى » ، نظرنا إلى المجلة ، كانت بها صورة لممثلة أجنبية ترتدى مايوها أسود ، نظرنا إلى الصورة جيداً ، وقلنا فى صوت واحد ، « لا » ثم أدينا صلاة الجمعة ، وانصرف الأخ عباس ، وانضم إلينا ميلاد ، وبدأنا فى اللعب .

الوحيدة التى لم تكترث لإلغاء المعاهدة كانت سعاد ، قابلتنى أمام باب شقتنا ، فأخذتنى من يدى إلى شقتهم ، وفى غرفتها قالت لى : أريد أن أحكى لك شيئاً (كنت ما أزال أشعر بالخجل فى نفسى ، يملؤنى الاحساس بالإثم ، والخوف من أن تكون سعاد قد أدركت ما جال فى ذهنى) .

ــ سأبوح لك بسر .

قالت سعاد ، ثم أجلستنى إل جوارها على السرير ، وأمسكت بيدى ، وقالت وهى فى غاية الفرح :

ــ كلمت ليلى مراد بالتليفون .

نظرت إليها وأنا لا أفهم ما تعنيه تماماً .

قالت : إنها كانت بالأمس فى زيارة خالها عبده ، الذى يقيم فى شبرا والذى يمتلك تليفوناً فى بيته ، وأنها انتهزت الفرصة ، وأخرجت من جيبها رقم تليفون ليلى مراد ــ الذى تحتفظ به دائماً ــ وأدارت الرقم فردت عليها ليلى مراد بنفسها ، وأنها ــ سعاد ــ عندما سمعت الصوت لم تستطع الكلام لشدة فرحتها ، لكن ليلى مراد تحدثت معها بلطف شديد ، فسألتها عن اسمها ، وعما إذا كانت تحب أغانيها ، وتشاهد أفلامها ، كما سألتها عن عمرها ، وعما إذا كانت تلميذة أم عاملة ، وما إذا كانت قد تزوجت أم لا ، وفى النهاية قالت لها : « شكراً ياسعاد » .

نظرت سعاد إلى بعد أن انتهت من سرد حكايتها لتتعرف على وقعها علىّ ، ثم أضافت :

ــ إن صوتها فى التليفون جميل جداً ، أجمل منه فى الراديو .

قالت ذلك ، ثم قامت لتقف عند باب الغرفة ، وتنظر فى اتجاه الغرفة التى تنام فيها أمها ، ثم واربت باب غرفتها ، وعادت لتجلس إلى جوارى على السرير .

فى البداية داعبت يدى وشعرى (امتلأت بالشعور بخوف غامض منها ، وأخذت فى مراقبة حركتها بانتباه شديد) .

توقفت سعاد عن مداعبة يدى وشعرى ، ثم قامت من جانبى ، وسارت فى الغرفة رائحة غادية عدة مرات ، وفى النهاية توقفت أمام الدولاب ، وفتحته ، استخرجت صورة أخيها سعيد ، أمسكت بها ، عادت لتجلس إلى جوارى وهى تقول :

ــ أنظر . . ألا تشبهه تماماً ؟

وقبل أن أنظر إلى الصورة أو أمسكها بيدى ، ألقت بها إلى جانبها وهى تشدنى إليها قائلة :

ــ إنه أنت . . الخالق ، الناطق .

(أصبحت بين ذراعيها ، ملتصقاً بصدرها ، وبطنها ، لا أصدق ما يحدث ، يربكنى الخوف ، والدهشة ، وعدم الفهم ، أتساءل لماذا تفعل سعاد ذلك ، هل هى الأخرى تريد احتضانى ، وماذا يفيدها ذلك ، وأنا لا أملك صدراً كصدرها ، أو بطناً لينا مثل بطنها) .

كانت تحتضننى بشدة ، أمسكت بذراعى ، وضعتهما فوق كتفيها ، وواصلت اعتصارى ، كانت مغمضة العينين ، تحرك جسدها إلى أعلى وإلى أسفل ، وتحرك صدرها من اليمين إلى اليسار ، تتنفس تنفساً عميقاً يقترب من اللهاث ، تتحسس ظهرى وتضغطه ضغطاً شديداً ، تحول صوتها إلى ما يشبه الأنين ، ثم اهتز جسدها هزة تشنجية ، ثم تراخى ذراعاها ، وسقطا إلى جانبيها ، فتحت عينيها ، كانت تبتسم فى دعة ، ألقت بظهرها على السرير ، ولم تبال أن ينحسر الثوب عن فخذيها .

ظللت واقفاً فى مكانى ، أنظر إلى فخذيها العاريين ، إلى جسدها المستلقى ، إلى صدرها الذى يعلو وينخفض ، إلى عينيها ــ اللتين كانت قد أغمضتهما ثانية ــ نقلت عينى أينما شئت ، ثم انطلقت جرياً إلى الخارج .

كان ما حدث ــ لشدة غرابته ــ أكبر ، وأثقل ، من أن أحتمله وحدى ، كنت أريد أن أخفف قليلاً من حمله ، بالحديث عنه ، أو محاولة فهمه .

طرقت باب على ابن فريدة ، طرقته بعنف وإلحاح ، وبعد لحظات سمعت صوت أمه تسأل من الداخل :

ــ من ؟

ثم فتحت الباب فتحة ضيقة ، سدتها بجسدها .

قلت لها

ــ أين على ؟

قالت :

ــ على فى الشركة ، يخرج فى الصباح الباكر ، ولا يعود إلا متأخراً .

قلت لها مندهشاً :
ـ هل التحق بالشركة ؟

همت أن ترد على ، لكننا ، أنا وهى ـ سمعنا صوت تحطم شىء زجاجى داخل الشقة ، كما لو كان صوت سقوط كوب زجاجية على الأرض ، أدارت فريدة رأسها لترى ما الذى حدث ، وفى تلك اللحظة تماماً أبصرت خيالاً يتحرك داخل الحجرة ، وسمعت صوت ضحك خافت مكتوم .

عادت فريدة إلى النظر إلى ، قالت محتدة :

ـ اذهب يا ابنى ، على لا يلعب الآن مع الأولاد ، اتركوه يهتم بعلمه .

وصفقت الباب على الفور .

جلست على أول درجة فى درجات السلم ، لم أكترث لخشونة فريدة . عدت أفكر فى سعاد وما فعلته معى (لو كانت فقط لا تضغطنى إليها بشدة ، وتتركنى أداعب صدرها مداعبة لينة) .

خرجت من العمارة ، سرت حتى وصلت إلى الميدان ، وقفت فيه بعض الوقت ، ثم انتبهت إلى أن الليل موشك على الحلول ، وأن أمى قد تبحث عنى فلا تجدنى .

عدت أدراجى نحو البيت ، وقبل أن أصعد أول درجة فى السلم ، لاحظت أن الضوء الكهربائى يتسلل من تحت باب شقة الخواجة سليم ، وبدون أن أفكر اتجهت إليه وطرقته .

على الفور انفتح الباب ، وظهر من خلفه ميلاد ، تهلل وجهه عندما رآنى ، مد يده إلى قائلاً :

ـ تعالى ، لا أحد هنا .

دخلت ، وأغلق ميلاد الباب ، كانت تلك هى المرة الأولى التى أدخل فيها إلى بيتهم ، كانت ثمة رائحة عطنة مكتومة تملأ البيت ، وكان الضوء خافتاً مصفراً ، وقفت لحظة ثم جلست على الكنبة .

قال ميلاد إن أباه لايزال فى عمله ، وإن أمه قد خرجت لزيارة قريب مريض لهم ، وإن أختيه لندا ، وأديل ، ما زالتا فى عملهما .

(كنت أعرف أن الخواجة سليم يعمل كاتب حسابات فى دكان لبيع الدجاج والبط ، رأيت ذلك الدكان عندما كنت أسير بصحبة على ابن فريدة بالقرب من شارع قنا) .

أشار على إلى رجل يقف أمام الدكان ، يرتدى معطفاً أصفر اللون ، ويضع على رأسه طربوشاً ابيضت حوافه بفعل العرق ، ويمسك بيده قلماً يعد به أقفاص الدجاج ، وقال لى :

ـ هذا هو والد ميلاد .

(كنت أعرف كذلك أن لندا وأديل أختى ميلاد ، تعمل واحدة منهن فى أحد البنوك ، وتعمل الأخرى بائعة فى محل تجارى) .

(كذلك فعندما تشاجرت زينات وأمها مع أم ميلاد ، وقفت زينات أمام شقتهم تندد بصوت عال بأولئك الناس الذين يدفعون بناتهم إلى الشوارع ، ليعملن وينحشرن فى وسط الرجال) .

على الحائط المواجه للكنبة التى جلست عليها كانت هناك صورتان ، الأولى لفارس يمتطى حصاناً أبيض ، وعلى كتفيه عباءة قرمزية ، ويمسك بحربة طويلة يضرب بها وحشاً غريباً ، والثانية لرجل عجوز أصلع ظننته أحد أقرباء ميلاد ، وعندما سألته عنهما قال إن الأولى صورة قديس يسمى مار جرجس ، أما الثانية فلرجل من إيران يسمى مصدق .

هممت أن أحكى لميلاد ما حدث مع سعاد ، لكن شيئاً غامضاً فى نفسى جعلنى أتراجع عن ذلك ، وأحول دفة الحديث إلى الفتيات عموماً ، عاد ميلاد إلى الحديث مرة أخرى عن المرأة التى يزعم أنه ضاجعها فى بلدتهم ، وقال إن أخته لندا قد شاهدت زينات ابنة أبى المجد أفندى وهى تدخل السينما مع شاب كانت تتأبط ذراعه ، مع أن سكان البيت لم يسمعوا أنها خطبت أو على وشك الزواج .

خرجنا سويا لنقف أمام الباب الخارجى للعمارة ، كان الليل قد غمر الشارع إلا قليلاً ، وكانت بعض الدكاكين قد أضاءت مصابيحها الكهربائية ، وثمة ريح باردة خفيفة تلفح الشارع كله ، وتثير بعض الأتربة .

من بعيد رأيت سونيا ابنة الخواجة أثينا ، كانت قادمة نحونا بخطوات نشطة مسرعة ، يسير إلى جوارها شاب أرمنى ، قلت لميلاد :

ـ انظر .

نظر ميلاد ناحيتها ، وعندما تبين الشاب الذى يسير إلى جوار سونيا تمتم قائلا :

ـ ياأولاد الكلب .

ظللنا نرقبها فى صمت ، حتى مرا من أمامنا دون أن يلتفتا إلينا توقفا لحظة أمام العمارة التى تسكن سونيا فيها ، تحدثا قليلاً ، ثم مال الشاب على وجه سونيا فقبلها على خديها ، وسار فى طريقه بينما انفلتت سونيا داخلة إلى العمارة .

قلت لميلاد :

ـ ألا تخاف أن يراها أبوها ؟

شوح بيده وقال إن الخواجات لا يهتمون بذلك ، بل من الممكن أن تفعل سونيا ذلك فى حضور أبيها وأمام عينيه ، ثم قال إن ليندا تقول إن زملاءها الخواجات فى البنك لا يحبون النحاس باشا ، ويسخرون من إلغاء المعاهدة .

ما إن خرجت من المدرسة فى اليوم التالى ـ وكان يوم خميس نخرج فيه من المدرسة مبكرين ـ حتى وجدت على ابن فريدة فى مواجهتى . لم أكن قد وصلت بعد إلى شارع مصطفى باشا ، عندما رأيت رجلاً يقبل ناحيتى ويناديني باسمى ، كان يلبس ملابس غريبة أراه فيها للمرة الأولى ، سروال طويل ، قميص ثقيل ، حذاء (لم أكن قد رأيته من قبل يلبس سوى الجلباب القصير القذر) .

صافحني وهو يضحك قائلاً :
ـ أمي تقول إنك سألت عني .

وتأبط ذراعي وسار إلى جواري ، قال إنه كان سيترك أمه ويترك البيت بالفعل ، لكن بكاءها فقط ، هو الذي جعله يقرر أن يجرب العمل أولاً ، ثم أخذ يحكى عن الشركة التي يعمل بها ، فقال إنها مصنع كبير للنسيج ، وإنه يتمرن كي يصبح مساعد ميكانيكى لآلات المصنع ، وقال إن ذلك المصنع يعمل به أكثر من مائة عامل ، وأن عمه زرزور ـ قريبه الذي ألحقه بالعمل ـ أخذه مساء يوم عمله الأول إلى سوق الكانتو حيث اشترى له هذه الملابس التي يلبسها .

كنا قد وصلنا إلى الميدان ، التفت علي إليّ وقال بطريقة عادية للغاية .

ـ تعال نجلس في مقهى زهرة الميدان .
انتابتني رجفة خفيفة ، كانت تلك هي المرة الأولى التي يطرح علي فيها أن أرتاد المقهى ، ذلك المقهى الذي أحلم بأن أصبح من رواده عندما أكبر ، لكن الآن ، قد يراني أبي أو عمي إبراهيم أو واحد من الأقارب أو الجيران .

وصلنا إلى المقهى ، وكان علي لا يدرك ما يدور في رأسي فاتجه إلى كرسيين موضوعين فوق الرصيف ، لكني أوقفته قائلاً :

ـ تعال لنقف أسفل عمارتنا .
فضحك ، وقال لي :
ـ لا تخف معي نقود .
واستمر في طريقه إلى الكرسيين .
فسارعت إلى إيقافه قائلا :
ـ لنجلس إذن بالداخل . . الجو بارد .

وسبقته إلى داخل المقهى ، واخترت ركنا منزويا بقدر الإمكان سارعت إلى الاختباء فيه .

جلس علي إلى جواري ، مد يده وأخرج علبة سجائر أطلس ، فتحها بعناية ، وقدمها إلى قائلا :

ـ ألا تأخذ واحدة ؟
قلت في نفسي (لم يبق إلا ذلك) وقلت له :
ـ شكراً لم أتعلم التدخين بعد .

أشعل هو لنفسه واحدة ، ووضع العلبة في جيبه ، ثم أسند ظهره إلى المقعد ، وصفق بيديه كما يفعل كل رواد المقهى ، وقبل أن يجيء عامل المقهى مال علي سائلا :
ـ شاي ؟

هززت رأسي موافقاً ، بينما كانت عيناي تواصلان النظر إلى الشارع عبر زجاج المقهى ، باحثتان عمن عساه يعرفني من المارة .

واصل علي حديثه ، قال إن أجره اليومي أحد عشر قرشاً ، وسيصل قريباً جداً إلى خمسة عشر قرشاً ، وإنهم في ذلك المصنع الذي يعمل فيه ، يدفعون لبعض العمال من الأسطوات جنيها كاملاً في اليوم ، وإن أولئك الأسطوات ، رغم ارتفاع أجورهم ، وإتقانهم الباهر لعملهم أناس طيبون جداً . وإن بعضهم أصبح يعرفه شخصياً ، ويناديه باسمه ، بل ويعزم عليه بالسجائر ، وإن واحداً منهم واسمه الأسطى عوض ، ضربه بالأمس على كتفه وقال له :

ـ مازلت صغيراً على التدخين .

وعندما بدأ علي الحديث عن صديقه الأسطى جابر ، الذي يكبره بثلاثة أو أربعة أعوام ، ويتقاضى عشرين قرشاً كل يوم لأنه مساعد ميكانيكى بالفعل ، عندما بدأ علي في الحديث عن الأسطى جابر ، تسلل إلى أذني صوت الهتاف ، كان غامضاً في أول الأمر ، أشبه ما يكون بصوت المشجعين في مباراة بعيدة لكرة القدم ، لكنه اتضح شيئاً فشيئاً ، وتأكد لنا أنها مظاهرة كبيرة عندما ترامى إلى أسماعنا ذلك الصوت الحاد المبحوح ينادي « السلاح . . السلاح » ، نظر علي إلى عيني ، ونظرت إلى عينيه ، وفي نفس اللحظة جاء عامل المقهى مهرولاً وهو يقول :

ـ إلى الخارج يا افنديه ، سنغلق المقهى .
احتج واحد من الجالسين إلى جوارنا ، فقال عامل المقهى :
ـ إنهم يقذفون الدكاكين بالحجارة ، ولوح الزجاج ثمنه اليوم الشيء الفلاني .

انصاع جميع من بالمقهى ، وبسرعة شديدة أدخلت جميع المقاعد والمناضد من الشارع ، وأسقط الباب المعدني .

وقفنا مع الواقفين على جانبي الشارع ، بينما كان أصحاب بعض الدكاكين الأخرى يغلقون أبوابها في لهفة وارتباك .
كانت المظاهرة تقبل علينا في صفوف متراصة عريضة ، تملأ الشارع على اتساعه ، كنا نرى بدايتها ولا نرى نهايتها ، وفي وسط الصفوف الأولى كان هناك شاب يرتدي قميصاً أبيض ، محمولاً على الأعناق ، يرفع العلم الأخضر ويلوح بيده اليسرى هاتفاً :
« السلاح . . السلاح » .
« إلى القتال . . إلى القتال » .

وفي جنبات المظاهرة ، كانت ترتفع لافتات متعددة ، متنوعة الخطوط والألوان ، مكتوب على بعضها :
« قاطعوا البضائع الأجنبية » .
« انضموا إلى كتائب التحرير » .
« عاشت وحدة وادي النيل » .
« يسقط المترددين » .
« مرحباً بعمال القناة » .
« الموت للخونة » .

كنا نقف أمام المقهى عندما اجتاحتنا المظاهرة ، صفاً بعد صف ، كانت صفوفاً لا تعد ، رجال من مختلف الأعمار ، والأشكال ، يرتدون كل الملابس الممكنة ، صفاً بعد صف ، يلوحون بأيديهم ويرددون الهتاف في صوت واحد .

لم أعرف كم انقضى من الوقت عندما ابتعدت عنا المظاهرة ، ولكن ذعري من أن يعيد المقهى فتح أبوابه ، وأن يدعوني علي إلى

الجلوس معه مرة ثانية ، دفعني إلى أن أترك علياً وأعود إلى المنزل بدعوى أن ذلك هو موعد عودة أبي إلى البيت .

وما إن عدت إلى البيت حتى وجدت أبي قد عاد بالفعل ، كان يلبس جلبابه الكستور الأزرق المخطط ، ويضع على رأسه طاقية من نفس القماش ، وكان منشرح الصدر ، ضاحكاً – على غير عادته – لم يسألني عن سبب عودتي متأخراً إلى البيت ، أجلسني إلى جواره على الكنبة وناداني لأول مرة « بالأستاذ متولي » ، وكان قبل ذلك يحلو له أن يتلذذ بنطق اسمي مسبوقاً بلقب الدكتور ، ولما سألته عن السبب ، صارحني أنه قد غير رأيه وقرر ألا يدخلني كلية الطب ، وألا أصبح دكتوراً ، بل سيدخلني كلية الحقوق كي أصبح محامياً مثل الأستاذ فتحي .

ضحكت أمي وقالت له :

– الطبيب أفضل من المحامي .

قال لها : إنك لم ترى الأستاذ فتحي اليوم في المحكمة ، لم ترهبه الناس الكثيرة الموجودة ، ولا الضباط برتبهم العالية ، ولا رئيس المحكمة ، وعندما نادى الحاجب على اسمي ، تقدم الأستاذ فتحي مرتدياً الروب الأسود بخطوات ثابتة نحو القاضي ، وبصوت رصين أحلى ألف مرة من صوت المذيعين الذين يتحدثون في الراديو ، قال :

– حاضر عن المدعى .

واصل أبي كلامه ، قال لأمي : إنك لم تسمعي كلمات الأستاذ فتحي الواثقة وهو يقدم الأوراق إلى القاضي ، ولم ترى كيف دفعت بالصفرة والشحوب إلى وجه « أبو المجد أفندي » مما اضطر محاميه إلى طلب التأجيل .

حكى أبي هذه الحكاية لي ولأمي ثلاث مرات ، وفي المساء عندما زارنا عمي إبراهيم وخالتي فردوس ، حكاها لهما مرتين ، وكان لا يفتأ يستشهد في حديثه بما وقع في المحكمة .

وكما يحدث كل يوم بدأ عمي إبراهيم في ذكر ما حدث اليوم ، وما اتخذته الحكومة من قرارات ، وعندما قال عمي إبراهيم إن حمل السلاح بدون إذن الحكومة أمر خطير ، وإن المظاهرات الكثيرة تصرف الناس عن العمل ، وتؤدي إلى التخريب ، عندما قال عمي إبراهيم ذلك فوجئت بأبي يحتد على عمي إبراهيم بصورة لم يفعلها من قبل ، قال له :

– لا تغضب مني ياسي إبراهيم ، ولكن حكومتكم خائفة ، خائفة من نفسها ، ومن الناس ، ومن الإنجليز ، ولهذا فهي تطلب من الناس ألا يحملوا السلاح ، ولا تؤاخذني ياسي إبراهيم ، فالنحاس باشا رجل بكّاش ، كان يظن أن إلغاء المعاهدة مجرد كلمات يقولها في البرلمان ، وينتهي الأمر .

قام عمي إبراهيم واقفاً ، ووجهه في غاية الاحمرار ، وحاول أن يسيطر على نفسه بقدر ما يستطيع ، ثم جلس مرة ثانية ، وبعد لحظة من الصمت المتوتر ، قال لأبي بحزن حقيقي وجاد :

– لا يامرسي أفندي ، لا تقل ذلك ، النحاس باشا ليس بكاشا ، إنه زعيم الأمة .

القاهرة : إسماعيل العادلي



هوبريس

بدر الديب

أحيانا تتحرك الصور محددة لكل منها لحظة موقوتة وتنطفىء كأنها لوحات تصدرها آلة عرض ومعها الصوت الخفيض ، تلك «التكة» التى تغيرها . وأحيانا تسيل من أطرافها السفلى أو العليا وتندلق كاللون أو كالدم من فم رجل مذبوح . وأحيانا لا يكون هناك صور بل جمل أقولها أنا أو أسمعها ، حوار مقطوع مبتور يقف بمفرده وكأنه أسلاك فى الهواء . ثم تحل ظلمة ، ظلمة طويلة كسراديب لا تنتهى ليس فيها خطو ولكن تَحَرُّك كتلة ثقيلة ، معنى مغطى بمعطف ثقيل .

وفوق ذلك كله قد تنطلق ، قُطعاً طويلةً من موسيقى مسموعة مصاغة وكأنما أعرف أن أكررها وأنا طبعا لا أستطيع لو فتحت فمى ، وأحيانا أتعرف فيها على بيتهوفن ، برامز ، وأحيانا باخ أو شوبيرت ، بل وشوبان . لوحات الكبار وألوانهم تبرق فى رأسى نملا كالبرق ، ولا أمسك منها إلا ألوان ثَنِيةٍ لفلاسكويز أو تنوريتو ، ولكن دافنشى يجيئنى دائماً بوجوه أو خضرة ، شجر أو ماء ، وأحيانا أفزع من عيون جويا ووجوجه وفى لحظات تضوء فى رأسى بقع اللون الإيطالية الماكيا maccLia أو نقط الأخضر والأزرق والأصفر فى انطباعات الضوء .

ماذا يعنى هذا كله ؟ ومتى ينتهى ؟ ومتى يجىء ؟ الوقت الآخر الذى أعملٍ فيه ؟ هل ليس هناك من فائدة ؟ هل سأظل هكذا على الكنبة راقداً ؟ لقد جررت صندوقى الورقى الملء بكل هذه الأوراق والصور والخطابات وبقية فتات الحياة . أدب بيدى وأنا نائم ، وأخرج شيئاً . معظم ما يخرج فى يدى ، مرة وراء مرة أوراق معارض ميونيخ ، بينالى فى الإسكندرية ، هامبورج ، هيوستون ، دليل ممزق قديم لباريس وأول أدلّتى فى تورينو . كل ما يشدنى الآن التاريخ : ١٩٥٦ . هل التاريخ معنى ؟ طبعا معناه البسيط الوحيد الأدنى أنها السنة التى وصلت فيها تورينو ، أول رحلاتى ، وأول سنوات الدراسة لماذا لا تكون لويزا وبرتينى بعد ذلك هما الصور التى تلعب فى رأسى . كأننى أسقطها وأنا أسقط الدليل فى الصندوق ، وأستدير على جنبى لأبعد يدى ، ولكنى أعود مرة أخرى وأمد هذه اليد ، هذه اليد البغيضة لى الآن التى لا تريد أن تتحرك ، أن تقوم لتمسك بالفُرش . إن ما يثقل علىّ هو هذا الإحساس بالخطيئة ، هذا الشعور بالعقاب ، وكأنما أريد أن أجد له سببا .

● « هوبريس » .. الفصل الثالث والرابع من الكتاب الثانى ، من رواية لبدر الديب ما تزال تحت الكتابة ، بعنوان : « إجازة تفرغ » وفى هذه الرواية ، يترك بطلها الفنان المدينة الكبيرة ، ويتفرغ لفنه فى بيته بالمكس فى الإسكندرية ، وراح يحارب فى داخله جنية الكبرياء الداخلية ، وأشباح نسائه .

● وبدر الديب .. صحفى قديم ، وكاتب قصة ، وصاحب نشاط ثقافى واسع حجب إنتاجه الأدبى سنينا عن التواصل ، وعن النشر .

● وقد صدرت لبدر الديب مجموعة قصصية بعنوان « حديث شخصى » ١٩٨٢ ، من بين القصص القصيرة العديدة التى نشرها فى مجلات الأديب ، الآداب ، الفصول ، البشير . وله كتاب « حرف الحاء » لم ينشر ، ومجموعة كبيرة من المقالات والدراسات لتى لم تجمع بعد فى كتاب ، ونشر فى الآداب مسرحية « الدم والانفصال » ، وترجم عديدا من المسرحيات المنشورة فى المجلات الأدبية ، وكان رئيساً لتحرير صحيفة « المساء » ومستشاراً ثقافياً لدار التحرير . ولبدر مجموعة قصص لم تنشر بعد .

فى الساعة الرابعة بعد الظهر ، فى الحر وأنا أتصبب عرقاً وأرتدى بدلة . على ممر المستشفى هدوء وصمت وأنا فى الطرف الآخر على المقاعد ، وأمى تخرج من الغرفة ووراءها الطبيب وأنا أتحرك بسرعة إليها دون أن أريد حتى أن أفعل ذلك . أتلبس موقفا . أريد أن أعرف . أريد أن أنتهى . أريد أن يقع ما وقع لأن انتظاره ثقيل . لأن شيئا ما فيه سيغيرنى . سيدفعنى إلى حرية أخرى ، إلى قطع إلى بتر كأننى أريده . ولست بالطبع على هذه الدرجة من القسوة والفظاعة . لقد حاولت البكاء ولكنى لم أستطع . أمى قالت : تعيش أنت يا حسن ، والطبيب قال شيئا معناه : البقية فى حياتك ، جملة مضغوطة الآن تتراكب فيها الكلمات ولكنها تعنى أن البنت — فقد كانت بنتا — هى أيضا . . . يد أمى على ذراعى تضغط وكأنها لا تريد أن تبكى أمامى ، ثم تدلف مرة أخرى إلى الغرفة لتكون وحدها معهن . . ماذا فعلت بعد ذلك ؟ أنا لا أدرى ولا أستطيع أن أذكر . انى أذكر فقط أننى نقلت — متى لا أدرى — تقرير المستشفى بالحرارة والضغط واسم التسمم المائى واختناق المشيمة . . وكلمات أخرى وسطوراً وخط قبيح صعب لا يقرأ . أين هو الآن ؟ ألا يكون فى صندوق آخر أم هو أيضا هنا ؟ أنا لا أريد أن أبحث ولا قيمة للبحث . فعلى الرغم من كل هذا النسيان أنا أذكر ، أذكر كل شىء .

ليست هذه أول مرة أذكرها ، أنا كنت أريد أن تسميها «منى» وكانت أمى تريد أن تسميها حميدة على اسم أمها و «على» إذا كانت ولداً على اسم أبى . ولم يكن لسميحة رأى وكأنها كانت تعرف ما هذه الأفكار السخيفة المكرورة .

ولكن الصورة فى عينى الآن ، لو أنها كبرت (لماذا ؟) إحدى فتيات مادونا الصخور . . تلك ذات الشعر الأجعد الكثيف وهذا الميل بالرأس وكأنه لتحديد منتصف اللوحة . هل كان يمكن أن تكون مُنى كذلك . لقد تلقيت القرار — كما أتلقى كلمات الناس عن لوحاتى وأعمالى . شىء ناقص لا قيمة له ، غير موجّه لى ، ولكنه محاولات للتشكل منهم تستحق المراقبة والنظر .

أمى أخذتنى فى حضنها بالليل وظلت يقظَى وهى تحاول أن تدفعنى للنوم . كم مرة فعلت هذا فى حياتى وأنا طفل . رأسى على صدرها الملىء الضخم ورائحة المسك منها والثياب السود القديمة حتى ولو كانت قطيفة وعندما ترفع ذراعها لتضمنى أرى شية البياض من العرق الجاف .

وأقوم وأضع الصندوق بين قدمى لأبحث عن صور طفولتى وكأنها طريق خلاص . هناك صورة لى بقميص مثل البلوزة المشجرة وبنطلون ضيق على فخذى السمينتين ، إننى لا أجدها ولكن أراها وأعرفها . ومرة أخرى أحس الرمل فى فمى ويدى ، وأرقد من جديد لأرى الطفل يمشى فى الصحراء على أطراف حلوان ، إلى جانب جده الطويل الصامت ، بجلبابه الأبيض ، وبُلْغته الحمراء المتسخة .

لست أدرى كيف يبقى فى ذاكرتى من ذاكرة الطفل هذا الإحساس والمعرفة بالقصر ، بالضآلة إلى جانب هذا القوام الطويل المشوق فى الجلباب الأبيض ، يمس يدى أحيانا ، ويجذبها نحوه لأصاحب خطواته ، وفى معظم الوقت يتركنى إلى جانبه كأننى إضافة مفروغ منها مقرّرة . حجمى حينذاك فى ذاكرتى الآن يحوم حول بدنى الراقد على الكنبة ، وكأنه سحابة ، أو طائر ، أو غمامة على عينى . صورة فوق بدنى الراقد منتزعة منه تسبح فوقه دون حركة أو تقدم .

أنا وجدّى فى الصحراء وهو صامت ، لا كلام بيننا . أحيانا يسألنى : هل تعبت دون أن ينتظر جوابا ، أو يعرف أن الجواب هو مجرد خطواتى القصيرة معه فى انفساح الصحراء نصنع طريقا ضيقا . لم يكن الرمل ناعما أو كثيفاً بحيث نترك آثارا فى الطريق ، ولكننى كنت أحس مع ذلك أننا نشق هذه الساحة العريضة الصخرية المليئة بالرمل الأصفر الخفيف الذى تحركه أحيانا الريح وتمضى به إلى أبعد ما تستطيع الوصول إليه ، عند الكثبان البعيدة التى لم نصل إليها أبدا . فى الأرض زلطات ممسوخة وأحياناً خطوط تصنعها حشرات غير مرئية ، ودرجات الأصفر إلى البنى لا نهاية لها .

وتنحدر الشمس إلى الأفق البعيد ، وتتصاعد صفرة الرمل لتتحول إلى تلك الحمرة الفريدة للغروب فى حلوان . حمرة جافة صافية تفيض على اليمين وعلى اليسار وتبدأ تمتزج على الأرض بمقدم الليل وكأن الليل ينشأ من الأرض وعليها .

ويتوقف الجد ويخلع بُلْغته ، ويزيحها إلى جانبه ، ويبدأ يصلى ، يتجه إلى الشمس ويصلى فى هدوء وصمتٍ أسمع غمغمة الآيات وانتظام «آمين» والدعوات التى تصعد مع ارتفاع الجسم وسجوده وأنا لا أعود أراه لأننى أفعل مثله ، وقد خلعت صندلى وبدأت الرمال توجعنى فى قدمى وركبتى . فالصلاة تطول وما يكاد يصل إلى «السلام عليكم ورحمة الله وبركاته» حتى يبدأ من جديد ، وجسدى كله مواظب ، مواصل للمحاكاة ، للحركة فقط ، وأحيانا تنفتح على فمى «الله أكبر» أو «آمين» .

لم أكن أستطيع أن أعدّ ، ولم تكن هناك وحدات واضحة للعدد كان هناك وقت ، وقت طويل ممتد كأنه مكان دخله الجسد وشدّنى معه ، وليس على إلا أن أنتظر حتى نخرج منه .

عندما نعود ، وقد هبط المساء وبدأت الظلمة سأذهب معه إلى البيت الكبير ، ولن أعود مباشرة لأنه سيتناول عشاءه الباكر ، وسأتناول معه قطعة خيار باردة مقشرة ، وسيضع لى بعضا من الزبادى الذى سيأكله ، ولقمة من الرغيف السميك ، وشيئاً من عسل ، مرةً أسود ، ومرة أبيض .

للتذكر وَقْع كأنه عملية من عمليات البدن . إننى لا أسترجع ولا أستعيد ، ولكن التذكّر هو فى جوهرة تكرار الاختيار القديم للرؤية مرةً أخرى ترى ما كنت ترى وما اخترت أن تراه . لهذا لا أرى كل شىء أرى السجادة التى سيصلى عليها العشاء ، وأرى الرفّ الصغير الذى عليه بعض كتب مغلفة ومجلدة ، وعليها اسمه بالذهب وأرى السبحة التى يخرجها مرة من جيبه ، ومرة من تحت مخدته ، والسرير والدولاب المغلق ، وهذا كل شىء حتى النافذة ، إن كان فى الحجرة نافذة ، لا أراها . أرى الباب المغلق المؤدى إلى الشرفة الواسعة والتى وراءها الشارع ، والليل ، والأخوال الشبان ، والخالة التى تخدمه . وأعرف فى أعماق قلبى ، وكأنه فى

داخلى ، وليس شيئا أراه ، نور السلاملك الذى تعيش فيه أمى على طرف فناء البيت ، وأعرف أننى فى نهاية الأمر سأعود إلى هناك .

خارج الصور ، تخدعك الذاكرة ، وتتداخل الأوقات . إنك لا تستطيع أن تمارس التذكر فعلاً إلا مع الصور ، أما إذا بدأت تحاول أن تفهم أو تحاول أن تحكى ، فأنت تصنع شيئا مفتعلا لا وجود له فى لحظة محددة ، لأنه مصنوع فى العقل ، وليس فى العين . تساندك الصور ، والجمل والنظرات فى أعين الأفراد ، ولكنك تعيد ترتيبها ، تربط بينها وبين بعضها بأنواع من الاستنتاجات ، وبنماذج متعددة من التعاقب . وفى نهاية الأمر لا تعرف فعلاً متى تمت هذه المعرفة الأخيرة التى تتصور أنك تذكرها ، وهى فى الحقيقة شىء مصنوع على مدد طويلة . لم يحدث فى لحظة ولم يتكامل فى لحظة ، بل قد يكون حتى الآن لم يحدث ولم يتكامل .

كيف أدرك الطفل كل هذا الحجم من العلاقات ، وكل هذا الحدّ من التاريخ والمعرفة وراء أفراد البيت الكبير ، وغرفتى السلاملك . لم يحدث فى لحظة ، ولم يتكامل فى لحظة . بل لقد يكون حتى الآن . . .

جلبابه الأبيض وعيناه . له عين مخلوعة فأنا لم أعرف أبدا أنها زجاجية . لقد عرفت أنه مرّ فى عملية ، وأنه استأصل عينه ، حتى الآن لا أعرف أكانت هى اليسار أم اليمين . لم أنظر فى وجهه طويلا . كيف ذلك . أسمر ، أنفه طويل ، شفتاه دقيقتان ، وجه حنون هادىء ، ولكن العينين لم يُسجَّلا فى العين . كأننى لا أريد أن أراه إلا كتلة . كأننى لا أريد أن أراه إلا أوامر هادئة ، وحركات صامتة وجدارا حنوناً يغمرنى فى صمت . لا تعبيرَ كثيراً ، وإن كنت أجزم أنه هو الذى أرانى بعض لوحاته من الخط ، وبعض الرسوم الهندسية التى لا أعرف عنها الآن إلا أنها كانت تصور رسوما لأرض ، أرضٍ واقعية كان يعمل فيها ، فيها شجر أخضر ، وبيت كبير كأنه قصر ، هو بيت الأمير ، أى أمير ؟ وترعة وفدادين واسعة من الخضرة . فى يوم من الأيام قبل أن يأتى حلوان كان يشرف على هذا كله ، ما أراه الآن .

«أيام التفتيش» كانت كلمةً ملونةً بأسود الليل عندما كانت تُقال لى ، على شفتين مزمومتين تخفيان ما يعرف المتكلم أو ذاكرته . مرةً أسمعها من أمى ، ومرة أسمعها منه هو ، وأحيانا فى تهاويل غريبة يصنعها الأخوال ، وكأنهم يمارسون التذكر ، وكأنه عادة يحرصون على إخفائها وعدم التورّط فيها أمام الكبار . الماضى فيها ، وعزّ قديم وراحة ووفرة ، فتصبح الكلمة نكتة على المائدة ، عابرة سريعة للإشارة إلى البطة أو الفريك أو الحمام إذا وضع أمامهم على المائدة فى احتفالات السنة عاشوراءمولد النبى ، أول الشهر ، وفى أيام أخرى تضعها أمى ، وتقدمها لهم متفضلة ، وسيدةً كبيرةً حتى على البيت الكبير .

إننى لم أر تفتيشا فى حياتى . مع ذلك فهو كلمة فاعلة حية فى حياتى ، تخطر فى روحى أحيانا فأحس لها وَجْما خفيفا يختلط بمعانى المجهول والأصل والمكان الذى يتحدد فيه الوجود دون معرفة . لقد تزوجها أبى هناك . . كان يعمل عند جدى ، أو معه ، ولكنه تابع له أقل منه ، فى الزواج كان تفضل وإعزاز للأب ، وكأنما اختاره لا بنته ، واختاره لكل ما تلا ذلك ، بما فيه أنا .

لم تحدثنى أبدا عن زواجها ، وليس فى حياتى تصور للقائها مع أبى . لقد مرت سنوات ، وأظننى كنت قد بلغت السادسة عندما مات الأب ، ومع ذلك ينطبق الليل أحيانا ، وأنا على الكنبة نائم ــ كما أنا الآن ــ صغير مغطى الرأس ، وصوت أنفاسها حار متصاعد على السرير . لا معنى لشىء إلا أن الصباح عندما يأتى ، أو على وجه الفجر ، يقوم هو ليصلى ، وأنا أوضع فى الفراش ، وجسمها يصبح قريبا من شفقىّ ، وكأنها كلها ثدى .

ألا تتحرك الذاكرة كأنها رسم ، وكأنها بقع ، وضربات فرشاة ؟ على الحائط الخارجى للسلاملك «عجلة» عالية أسلاكها حادة قوية وبدّالها كبير ضخم كأنها قبقاب ، ولها جرس ، ومصباح ضخم يملأ بالجاز وعليه سواد النور . وليست العجلة لأبى ولكنها ملك «التنظيم» وهى كلمة أخرى رددها جدى وأمى ، وعرفت من أخوالى أنها محل عمل أبى ، أو الناس الذين يعمل لهم ، يدور بالعجلة فى حلوان على الخضرة وعلى الأشجار ، وعلى النظافة ، وأن عليه أن يدور طول النهار ، وألا يأتى فى الظهر أغلب الأحيان ، وألا يجين موعد رجوعه إلا مع المغرب ، وأنه يعود فى حاجة إلى غسيل ، وأكل ، وفنجان من القهوة ، ويستريح على الفراش وهو يشربه ، وأمى واقفة حوله تحدثه ، وكأنما تبرر لماذا لا يذهب هو أيضا مثلى إلى عند جدى فى البيت الكبير ؟ ولماذا علىّ أن أذهب أنا وأمى ، أبقى مع جدى من العصر حتى الليل ، وفى الصباح بعد أن يذهب .

ولكنى مع هذا كله ليس فى حياتى إلا أمى . فى البيت الكبير لى خالة ، ولكنها غير أمى تماما . نحيفة وأمى ممتلئة عيناها وأنفها وشفتاها . غاضبة دائما ، متجهمة ، لا نضارة فيها . النور والحلاوة والبسمة والعطف عند أمى وحدها . لقد تزوجتْ هناك أيضا فى التفتيش ، ولكن الرجل «أبو سميحة» لم يأت إلى حلوان مع الرجل الكبير ، عندما مرض كما فعل أبى . لماذا ؟ أبو سميحة لم يعرفنا ولم أعرفه ، طلّق نجية ، وتركها ، وترك جدى . وأمى تقول : «عزّ عليها تسيب أبوها» . ولم أر الرجل أبدا . حتى فى بيتنا فى حلوان عندما تزوجت لم يسأل ، ولم يحضر زواج سميحة . لا الفرح ولا العزاء .

أكاد أختنق ، أكاد أختنق أكاد أختنق من هذا الانشغال السخيف بالحياة . حتى أتصور أننى سأجد فى هذا الطريق الطويل لحياتى ، فى كل هذه الذكريات ، فى الشخصيات التى راحت ولم تكتمل أبدا ، شيئا يكشف حتى هذا الضر الذى أعيشه ؟ هذه الأيام التى تتلاحق ويتأكد فيها الفراغ ، وتتأكد الوحدة لأننى لا أنهض لأعمل ، ولا أمسك بألوانى وفرشاتى ، وأترك هذا الذى يفيض على داخلى يسيل على اللوحات .

أين ذهبت هذه القدرة على الخلق ، هذا الاستعداد للرؤية ؟ لماذا أنظر إلى كل شىء وكأن الأشياء جميعا تقع تحت لعنة توقف حركتها وقدرتها على الإعطاء أو التلبس بالمعنى ؟ هل هذا هو الانغلاق الذى

بصيب الروح فتلوى وتجف كأعواد معدة للحريق هل أنا مريض . هل أتممت حياتى فى الفن ، هكذا بلا معنى ، بلا سبب واضح ، بلا معنى . . بلا معنى . .

لقد اصطرعت طول حياتى مع المعنى ، معنى المعنى . لو أننى ستطيع كما أستعيد الحياة ولحظاتها ، أن أتذكر كيف سرت فى الفن وكيف داخلت لوحاتى وأعمالى إننى لم أتوقف عن العمل أبدا ، لم أتوقف عن العمل . كان العمل دائما فى يدى ، كنت أمضى الساعات أو الأيام بل وحتى الشهور ، ولكننى كنت أنتهى دائما آخر الأمر إلى عمل . أبدأ بالعمل وأنتهى إلى عمل . لم أكن أتوقف ولعلنى تعلمت هذا من «برتيني» الذى كان يقول دائما : القاعدة الأساسية للفن هى : لا تتوقف عن العمل ولم أكن أتبع قوله فى الحقيقة ، كنت أحسّ أنه أمر طبيعى واضح ليس لى غيره ، وليس أمامى إلا أن أواصله كالحياة تماما . نعم ، ماذا كنت أفعل لأننى لم أعمل ؟

إننى لا أستطيع أن أستعيد نفسى تماما على طول لحظات العمل بل إننى لا أكاد أعرف نفسى حقيقة إلا فى أعمالى الأخيرة . فى الماضى ، أى ماض ! فى الماضى البعيد ، فى أول حركات يدى على اللوحة ، وأنا أتعلمُ اللون ومزجه ، وأنا أراقب الشكل ومحاكاته كنت فعلا صغيراً وكأننى طفل ، وكطفل كنت أفكر ، وكطفل كنت أعمل . الشجرة ، والوجه ، واللوحة المقفولة لقد ظللت فى هذا سنوات طويلة قبل الكلية وبعدها لقد رسمت بالرصاص والفحم والجواش ، وأنا صغير جدًا رسمت بإصبعى من كحل أمى . لقد ضحكت كثيرا ، ولم تضربنى ، ولكنى أسقطت المكحلة على مرآة صغيرة ، وبإصبعى رسمت على الورق . كان الأسود والخطّ العريض بإصبعى كأنه رقص ، وفرح ، وشجار وصوت عال . إننى أتذكر هذه اللحظة كما أتذكر لحظات اكتشافى لجسمى ، للسائل الذى يخرج منى ، واللحظات التى ضبطتنى أمى فيها أصطدم بوعورة وعنف مع البدن .

كانت علب الأقلام الملونة التى أحضرتها لى أمى بعد يوم المكحلة عصية خشنة ، وتعلمت أن أكسرها ، وأن أستخرجها من الخشب ، وأحضرت علب ألوان المياه ، واشتريت أنا الجواش ، ومع السنوات قبلت أن أدخل الكلية . لقد تعلمت أن تحترم رغبتى من مواصلتى للعمل . من الصلصال والطين ، والرسم المستمر على كل شىء ، المرآة ، وكراسات المدرسة ، وحائط الحمام ، وحتى أوراق اللحمة التى كانت تحضرها من عند الجزار هذا الطريق الطويل من الاعتداء على الأشياء جعلها تقبل وتحترم وتصمت وأنا أقرر الكلية . ولا أظننى أعرف أبدا كيف حزنت لأننى لم اختر الهندسة أو الزراعة كما كانت تريد ولكن هذا يا أمى لم يكن اختياراً . لم يكن اختياراً كما كنت تختارين أنت ملابسى أو ملابسك ، ولكنه كان ضرورة حياة كضرورة حياتك لى ، وعملك من أجلى . لماذا قبلت أن تحملى «البقجه» وأن تدورى على البيوت فى الصباح وأنا فى المدرسة تبيعين الملابس والحلى وأدوات الزينة والشباشب على نساء البيوت بعد أن مات أبى . اخترت أنت ذلك لكى تصرفى علىّ ولكى تبقى لغرفتنا فى السلاملك هذا القدر من الاستقلال والحرية عن البيت الكبير بل لقد حلت عنهم ، عن جدى والأخوال الكثير من المهام . كنت تحملين

وقد رأيتك أكثر من مرة ، تجمعين ، أحذيتهم وتحملينها بنفسك للإصلاح ورأيتك تختفين مع نجية فى غرفة بالبيت الكبير ترتقين القمصان والجلاليب والفانلات . أنا لم أصحبك أبداً من أى زيارة من زياراتك هذه للبيع أو الخدمة كما لم تصحبينى أنت فى الكلية .

لقد تغيّر سلوكك معى ، وكأنما لتشعرينى فجأة أننى قد أصبحت ــ رجلاً . اختلف تحضيرك لإفطارى وملابسى وتلميع حذائى واختلف انتظارك لى وانتهى ارسالك لى إلى بيت جدى ، ولم أعد أذهب إلى هناك إلا كرجل أكبر من الأخوال أنفسهم وقد بدأوا يتناقصون من البيت بعد الثانوية أو المدارس المتوسطة ليعملوا فى مدن مصر ، وفى الصعيد ، أو الوجه البحرى . لم تعودى حاسمة معى فى أى شىء ، لم تعودى تأمرين أو تطلبين . أنا لم أفعل لك شيئاً أبداً . لم أحاسب أحداً ، لم أصحبك إلى دكان عباس أو رشدى للمانيفاتورة وأنت تختارين ما ستحملينه فى بقجتك أو وأنت تدفعين لهم الحساب . كنت تضعين لى النقود فى بدلتى فى الصباح وكنت أجدها وأعرفها ، دون أن نتكلم عنها ، أو حتى أن أشكرك عليها . لم تكونى حاسمة إلا فى الزواج . وكأنما كنت تقولين وأنت صامتة « زواجك من سميحة هو المقابل لى لكل شىء » . لماذا فعلت هذا ؟

كان تسليمك بأن هذا أمر مفروغ منه ، مقرر لانقاش فيه أو حوله هو السياج الذى قبلته لحريق . عندما أزحتك بالصمت عن الكلام فى الموضوع ، وبعدم إبداء أى رأى فيه . كنت أمتلك حديثى ، وكنت أصطرع بمفردى مع الطريق الآخر الذى اخترته . وعندما استقر هذا القرار فى نفسك يا أمى كنت فعلاً قد خلصتُ منك ، وكنت أتركك ترتبين هذا الزواج كما ترتبين طعامى أو تمسحين حذائى . . ما أقسى هذا الكلام . .

ولكنى أريد أن أعمل ، أريدُ أن أزيحك الآن كما أزحتك فى هذه السنوات بالكلية . أريد الآن أن أزيحك . أن أجعلك تصمتين وتختفين من هذا التواجد الخفى الذى تتحركين به وتعطليننى عن العمل ، وتدفعين بالشلل فى يدى والاختناق فى صدرى . .

لا بد أن معركة خفية قد حدثت دون أن تُعْلمينى ، ودون أن أشهدها بعد وفاة الأب ، لكى يبقى استقلالنا فى السلاملك . لابد وأنهم قد حاولوا أن يجعلونا أنا وأنت ، ننضم نهائياً إلى البيت الكبير ، وأن نعيش فيه وأن نوفر إيجار السلاملك . ولكننى أستنتج ولا أتذكر ، فلا بد أن تكون نجية قد حاولت ذلك . أن تجعلك مثلها محصورة فى البيت الكبير مع ابنتها ، ولكنى أعرف ، ولست أدرى كيف ، أنك جعلتنى السبب الرئيسى لرفضك ، وأنك دافعت بإصرار عن بيت للطفل يدرس فيه ، ويتعلم حتى يتخرج . . مع تلك المعركة بدأت أنت رحلاتك الصباحية مع «البقجة» السوداء الكبيرة التى كنت تحمليها أمامى فى يدك ولست أدرى هل كنت تضعيها على رأسك أم لا . ما أقل ما عرفت عنك منذ بدأت هذا الطريق . لم تكونى تغادرين البيت حتى أذهب أنا إلى المدرسة ، فلم أكن أراك تحمليها خارجة أو عائدة وفى أيام الإجازات أو المرض وعندما أعود تكونين قد أحلت البيت إلى مكان هادىء بهيج على نصف ظلمته ، رخو ناعم ، لأستطيع أن أذاكر ، وأن آكل ، وأن أنام أو أن أخرج لألعب على رصيف شارع برهان الطويل .

هل كان للأخوال دور فى هذه المعركة ؟ وكيف كان صراعك فعلاً ؟ لا أظنهم قد اهتموا كثيراً ، فهم خمسة من الشبان الذين كبروا مع تغير الأحوال على الرجل الكبير ولم يعد يشغلهم إلا محاولتهم الانتهاء من أقرب شهادة ، والوصول إلى أية وظيفة وقد بدأوا يختفون واحداً وراء واحد من البيت دون أن يتركوا أثراً كبيراً إلا تخفيف قدرٍ من العبء الصامت الذى تتحمله نجية ، والعبء الحقيقى الصامت الذى تحملينه أنت . كيف تحددت كل هذه الأدوار ، وكيف رسمت لنفسك أنت هذا الطريق الذى فرضتيه على الجميع ؟

فى هذه المعركة كسبت أنت أيضا سميحة . أضفت هذا العبء إلى نفسك ، وكأنك عقدت صفقة خفية مع نجية . أن تصمت عنك ، أن تترك لك السلاملك وحريتك ، أن تواجه هى الأخوال والجد ، وأن تأخذى أنت سميحة تربينها مع حسن . هل هذا ما حدث فعلا يا أمى ؟

لقد بدأت منذ اليوم الأول لانتصارك تعدينها لى . كانت سميحة أصغر منى بعامين ، ولم يكن هذا واضحاً أو محسوسا ونحن طفلان بل لقد كنت أحس أنها أكبر منى لأنها صامتة ، ولأنها أضخم منى جسماً ، ولأنها بعيونها السوداء الواسعة كانت تنظر طويلا إلى الأشياء دون أن تحركها ، أو أن تلعب فيها . كنتُ فى أول الأمر أراها جافية ، غريبة ، لا تريد أن تترك جوار أمها ، حتى إذا أصبحت عندنا وأصبحت تنام إلى جوارك فى السرير محل أبى بدأت أسمعها أحيانا تضحك ، وتبتسم وهى معك أو وأنت تسرحين لها شعرها وتدفعينها دفعاً إلى أن تذهب إلى المدرسة فى نفس الوقت الذى أذهب فيه . وكان ذهابها إلى المدرسة أيضا قراراً منك وعلى الرغم من أمها ، ولكنه كان زيادة لتملكك لها ، وضمّها إليك . كنت تعدينها للمدرسة بعد أن تفرغين من إعدادى أنا ، وكنت أجلس لإفطارى قبل أن تجلس هى ، ولكننا نخرج معاً ، فتقصد هى إلى اليمين للغرب صاعدة فى شارع برهان إلى مدرسة البنات التى كان يديرها صديق لجدى ، وهكذا قبلها وأعفاها من المصروفات ، وأنحدر أنا إلى اليسار مسافة بعيدة فى شارع برهان ، وفى قلب حلوان ، حتى أصل لمدرستى . ولهذا كنت أعود بعدها من المدرسة . كنت أجدها فى البيت عندما أعود وأراها تحاول أن تتلبس أعمالك وأن تساعدنى فى خلع حذائى ، وأن تعطينى ملابسى لا غير ، وتضع حقيبة كتبى على المقعدة التى أذاكر عليها ، ولم يمض وقت طويل حتى كانت تنشغل بالوابور لتسخين الطعام قبل أن تعودى أنت . إننى أذكرها الآن صغيرة وهى تكنس الصالة التى نأكل فيها وأذاكر فيها ، أو وهى تقف حولى وأنا أخلع ملابسى فى الصالة لتحملها بعد ذلك إلى الحجرة التى ننام فيها جميعاً . كنت أنام معكما على الكنبة ، وعرفت كيف تغير هى ملابسها وعلى حدقتى عينى ظهرها العريض ومؤخرتها الكبيرة لمحة خاطفة تتكرر وتتأكد مع الأيام وتتأخرين أحياناً فى الظهر فنلعب معا كجرويين أحتضنها وألقيها على الأرض ، وأركب عليها ، وهى تضحك ، أو وهى تقول «والله لأقول لخالتى» ، وأتركها ، وننتظر .

إن صور سميحة كثيرة فى الصندوق ولكننى لا أريد أن أبحث عنها ، أو أنظر إليها . إن التذكر مضمخ برغبة غائرة لأنها أول الجسد ، تتحرك فى البدن ، كأنها ثعبان حىّ . إنها هى الأخرى مثل أمى قد استولت علىّ مبكرة ، وخالطت صورى الأولى ولوحاتى كما خالطت معرفتى ببدنى . وهل أستطيع أن أذكر كل شىء لأخلص الروح من قبضة حوريات الغضب أو الانتقام حتى لويزا أصبحت كذلك . هل هى الطواعية والمسار المقرر ؟ هل هو الافتراض وهشاشة المعركة مع الواقع ؟

إننى أريد أن أضرب رأسى فى الحائط لأنفضهن جميعا . فلا أتذكر إلا هذا السيل الجارف الذى ضربنى فجأة عندنا ؛ تحرك عليه الذى خلّفه له الوالد . ما أصعب الجملة حينئذاك ، وأقربها الآن إلىّ ، وأنا محروم من العمل كأننى محروم من الجنس كان جدّى قد مات هو الآخر وبدأت أتسلل إلى مكتبته ، وما زالت أجزاء ألف ليلة هذه التى أراها فى الصندوق هى أجزاؤه .

كنت بلغت الحادية عشرة أو الثانية عشرة . كنت مبكراً جداً مثل كل شىء آخر فى حياتى لقد ضربتنى الرغبة مثلما ضربنى الفن وأنا غير قادر على أن أضع رجلى على أرضٍ صلبة أو أن أفهم بوضوح ماذا يحدث فىّ .

لقد تغيّر لون البدن فى سميحة ، وبدأت تجاربى الصارخة ونظراتى الخاطفة السريعة تأخذ حرارة جديدة ، وكأنها درجات اللون . وعندما تكوّر صدرها لم أكن أدرى ، وأن أرغمها على أن أتحسسه ، هل أنا أرضى بدنى أم أننى بأصابعى أتعرف على الشكل والحجم . كنا نجلس على الرصيف فى شارع برهان مع صديقاتها من البنات ، وكانت يدى لا تتسلل لها فقط ، بل لهنّ أيضا ، وكانت أمى تتركنى كثيراً بالليل على الرصيف مع البنات وهى تطرّز الستائر والمفارش التى بدأت تدخلها فى بضاعتها ، وكان عليها لترانا أو تراقبنا أن تفتح النافذة وهى لا تريد ذلك لقربها من الشارع وانخفاضها . وتكررت الليالى وبدأت أصابعى تصبح أكثر جرأة عليهن أحسّ سميحة تحرص على أن تكون أبعدهن عنى وإن أشعرتنى أنها تعرف ماذا أفعل . ولم أكن أعرف بوضوح ماذا أفعل حتى علمنى الأولاد فى المدرسة أن أخرج السر من بدنى ، بعد أن رأيتهم يخرجونه من أبدانهم . كان ذلك محددا واضحاً تحت نخلة فى حوش واسع تحوطه البيوت والكنيسة من الخلف بأجراسها لهذا يبقى المنظر والحادث ! ولكنه غيّر علاقاتى وتصرفاتى مع سميحة كان الفزع أكبر من أن يرفعه إلا الرسم ، ورحت أرسم كالمجنون ووقتها اشتريت الجواش بعد أن ألحّ على أمى ، وبدأت رسومى الصغيرة تصبح وسائل جديدة للتقرب من البنات على الرصيف ولكنها أبعدت سميحة وجعلتها تنظر إلىّ كأننى شىء مقدّس خطر ، لا يجب الاقتراب منه ، كانت هى قد أصبحت كذلك أيضا . ولكن ناراً خفية كانت قد بدأت ترعى فيها هى الأخرى . لم أكن أعرف ماذا يعنى أنها تحبنى كما تقول أمى إلا عندما حدث تلك الليلة التى جاءت فيها الملكة نازلى تزور النبيل عباس حليم ، وجاء موكبها بالموتوسيكلات واصطف الناس على الرصيفين فى شارع برهان . أنا وسميحة والبنات وأمى فى النافذة على رصيف وعدد من أخوالى مع رجال كثيرين على الرصيف المقابل . وعندما هدرت الموتوسيكلات

وبدأت تدوس بأصواتها ، تخترق الشارع إذا بى أندفع كالمجنون لأعبر الرصيف ولأعود مرة أخرى لسميحة وسط الخطر الداهم السريع المفاجىء وليلتها صرخت سميحة وهى تنادى باسمى واحتضنتنى وراحت تقبّلنى وهى تبكى حتى جاءت أمى لتضمنا إلى صدرها وتظل ممسكة بنا معا حتى تعود بنا إلى المنزل وهى تتشهد .

إن للذكرى سحراً كفتح القماقم ورائحة البخور إننى أعرف فى لوحاتى القديمة عودة هذه الظلمة وهذا النور المفاجىء وراحة الصدر فى حضن البدن الصغير . أعرف هذاالخطر الداهم الذى ألقى بنفسى فيه فجأة لأخرج فى سرعة خاطفة بالعمل الذى أريده إن للذكرى دائما أوضح من المعنى وأكثر حِدّة .

ولم يكن ذلك بعد هذه الليلة بكثير عندما أخذتنى أمى فى الصباح فى يوم جمعة ، وجلست أمام منضدتى التى أذاكر عليها ، وراحت ترتب كراساتى ورسومى ، وتنظر فيها وبدأت تغمغم أننى أصبحت رجلا ، وأنها تريد أن تخبرنى بسرّ .

سميحة بيجيها الدم دلوأت ، وعايزاك تحافظ عليها زىّ عنيك . . ديت بتاعتك يا حسن .

إن الدم الذى يتدفق فى عروقى الآن ، من العبارة المتناقضة ، لا أعرف ماذا أفعل به . وأحسّ بحاجة صاخبة لأن أتحرك ، لأن أقوم ، لأشرب لأخرج ، لأبحث لى عن امرأة فى الإسكندرية الآن .

القاهرة : بدر الديب



بهاء طاهر | قالت ضحى

(٤)

وأخيرا مطار القاهرة . أخيرا السفر إلى روما .

فى المطار توقعت أن أرى زوج ضحى لأول مرة . كنا هناك قبل الفجر فى ذلك الليل من أوائل سبتمبر وكان المطار موحشا وإضاءته رديئة ، يتحرك فى قاعته الواسعة مسافرون قليلون وجنود كثيرون يلبسون زيا أسود . وصلت ضحى وحدها ولكنها قالت سيأتى . وقفت فى القاعة تنتظر وقالت لابد أنه سيأتى . أخذت تنقل حقيبة يدها بعصبية من يد إلى أخرى ثم قالت أظن أنه سيأتى . ترك البيت بعد نصف الليل وقال إنه سيذهب إلى مشوار قصير ثم يلحق بى فى المطار . تطلعت إلىّ بلهفة وهى تقول ذلك كأننى أستطيع أن أفعل شيئا .

● هذا الجزء المنشور فصلان من (رواية قصيرة) تحمل نفس العنوان لبهاء طاهر ، وتبدأ فى أوائل الستينيات بعد التأميم . حيث يسافر الراوى وهو موظف فى الحكومة فى أواخر الثلاثينيات مع زميلته ضحى فى منحة دراسية . وفى رأى بهاء طاهر « أن القصة الطويلة ، (أو الرواية القصيرة) نوع أدبى قد يقترب من الرواية من حيث الحجم ، ولكنه يصدر عن نفس الرؤية التى تنطلق منها القصة القصيرة .. أو هكذا أفهمه » .

● ولبهاء طاهر مجموعتان قصصيتان منشورتان هما : « الخطوبة » و « بالامس حلمت بك » (مختارات فصول ١٩٨٣) . وله رواية مسلسلة نشرت فى مجلة صباح الخير ، تحت عنوان : « لو نموت معا » وسوف تصدر فى كتاب بعنوان . « شرقى النخيل » .

ولكن عندما أعلنوا فى مكبر الصوت عن الطائرة التى سنركبها كان علينا أن ندخل وظلت هى تتطلع وراءها كل خطوتين .

لم نتبادل كلاما كثيرا فى الطائرة وظلت ضحى نائمة معظم الوقت أو تظاهرت بذلك .

فى مطار روما صاح شرطى الجوازات حين أمسك أوراقنا « آه .. إيجيتّو ! » ثم قال كلاما كثيرا آخر وهو ينظر نحونا بسخرية . وفاجأتنى ضحى حين ردّت عليه بالإيطالية وقالت شيئا جعله يقطّب جبينه ثم يختم جوازينا بعنف ويعطيها لنا دون كلمة . وبينما نخرج من المطار قالت ضحى كان هذا الرجل يقول ها هم المصريون الاشتراكيون الذين يطردون الإيطاليين من مصر فقلت له نحن لم نطرد أحدا ولكن الإيطاليين فى مصر لا يريدون أن يعيشوا فقراء مثلنا أو كما يعيشون فى إيطاليا . قلت لها مازحا ومن أين جاءتك هذه الثورية ؟ فقالت بهدوء لا غرابة فى أن أحب بلدى . لا أحد يحترمك إن لم تحب بلدك وتدافع عنها .

لم أكن أريد هذه المناقشات فسألتها ولكن كيف تتعلمين الإيطالية بهذه الطلاقة ؟ كنت أحسبك تعرفين الفرنسية والإنجليزية فقط . شمخت برأسها بطريقة تمثيلية وهى تقول يا أستاذ مربّيتى وأنا صغيرة كانت إيطالية . أعرف روما من حكاياتها كأننى جئتها ألف مرة . معى أيضا كتب وخرائط اليوم سأريك روما أفضل من أى مرشد سياحى .

كانت ضحى تبذل جهدا لتتغلب على الكآبة التى لازمتها منذ كنّا

فى مطار القاهرة . وعندما ركبنا التاكسى راحت تتطلع من النافذة وتقول بحماس أنظر هذا تمثال دافنشى . هذه بوابة قسطنطين . . لا ، لست متأكدة سأسأل سائق التاكسى . ما أجمل هذه الحدائق . وكل أشجار الصنوبر هذه . .

ظلت تتكلم هكذا طول الطريق ولم أعرف إن كان حماسها حقيقيا أم أنها تمثل . ولكنى كنت مجهدا من السفر فتركتها تتكلم وأنا أتابع إشارات يديها بابتسامة ثابتة حتى وصلنا إلى الفندق . .

كانت واجهة ذلك الفندق الذى حجز لنا فيه معهد التدريب أعمدة رومانية سامقة وفى مدخله تماثيل من رخام أبيض ، تقليد للنحت الرومانى القديم . أما أرضية المدخل فكانت مفروشة بسجاجيد حمراء ويتدلى من سقفه نجف مستدير وضخم من الكريستال . ولكن حين صعدت إلى غرفتى وجدتها كغرف فنادق الإسكندرية القديمة : رائحة الخشب العتيق والسجادة المنحولة الوبر وأدراج الدواليب التى يعذّب فتحها وعندما تفتح فى النهاية تظهر من الداخل متربة ومبقعة . كنت مع ذلك متعبا جدا فغيرت ملابسى بسرعة ونمت . .

فى العصر أيقظتنى ضحى بالتليفون . قالت يا أستاذ جئت إلى أوروبا لكى تنام ؟ بعد نصف ساعة سأقابلك فى مدخل الفندق .

كان العرق يغمرنى عندما استيقظت واكتشفت أن روما لا تقل حرًا عن القاهرة فلبست قميصا وبنطلونا ووقفت أنتظر ضحى عند المدخل . خرجت إلى الشارع ووقفت أمام باب الفندق . عند ناصية الشارع كانت نافورة يخرج فيها الماء من جرّة يحملها عجوز مرمرى ملتح ليس لعينه حدقتان فبدا كالضرير . وعلى سور النافورة كان يجلس أزواج من البنات والأولاد يلحسون الجيلاتى ويتبادلون القبل . . .

وخاطبتنى من خلفى فتاة بالإيطالية . نظرت إليها ، كانت صغيرة فى حوالى الثامنة عشرة وجميلة جدا . قلت لها وأنا أشير بيدى أمام فمى لا أتكلم الإيطالية فأمسكت يدى الممدودة وخطّت بإصبعها رقما على راحة يدى وهى تقول بالإنجليزية « ٢٥ دولارا » ثم رسمت بإصبعها علامة زائد وقالت « أجرة الفندق » . وفى تلك اللحظة ظهرت ضحى وقالت وهى تضحك من أوّلها يا رجل ؟ أنت لا تضيّع وقتك ! . .

حاولت مرتبكا أن أشرح لضحى شيئا ولكنها كانت تقول شيئا للفتاة بالإيطالية وضحكتا معا ثم مشت البنت الإيطالية .

قلت كنت أنتظرك ثم جاءت هذه . .

فقالت وهى تضع يدها على جيب قميصى أفهم ولا داعى لأن تقول شيئا . ولكن اسمع منى أوّل درس فى روما : لا تضع محفظتك فى جيب القميص ، هل تسمح ؟

وقبل أن أردّ سحبت محفظتى ووضعتها فى حقيبة يدها . كانت ضحى الآن سعيدة . نسيت حزنها فى الصباح أو قررت أن تتناساه فبدا وجهها مرتاحا ومبتهجا . كانت تلبس فستانا أبيض من حرير شفاف منقوشا بزهور بنفسجية صغيرة وقد فرقت شعرها الأسود الغزير من منتصفه بامتداد رأسها وتركته ينسدل فى كتلتين أمام كتفيها وفوق صدرها على طريقة التماثيل المصرية القديمة . وكنت أنا أيضا سعيدا وأنا أمشى إلى جوار هذه الجميلة .

قالت ضحى سنمشى على قدمينا ونكتشف روما ، أول شىء سنفعله سنأكل « بيتزا » فى شارع « فيافينيتو » كأى سياح محترمين . كانت ساعتى تشير إلى السابعة ولكن نور النهار كان قويا وبدا أن الغروب لا يزال بعيدا وأدهشنى ذلك .

وقبل أن نصل إلى شارع « فيافينيتو » كانت ضحى تتوقف لحظات أمام واجهات المحلات تلقى نظرات خاطفة على البلوزات والأحذية وحقائب اليد وتقول بدهشة ما هذه الأسعار ؟ كيف سنشترى حتى الهدايا الضرورية ؟ معى قائمة طويلة .

وفى « فيافينيتو » جلسنا فى واحد من المطاعم التى تصطف مقاعدها وموائدها على الرصيف . كانت مفارش الموائد حمراء وفوق رؤوسنا أيضا بامتداد المحل مظلة كبيرة حمراء مائلة تحجب الشمس . ومن مكانى على الرصيف رأيت الإيطالية التى كلمتنى أمام الفندق . كانت تقف على الرصيف الآخر تكلم رجلا يعلّق على كتفه كاميرا ، ثم شبكت ذراعها فى ذراعه وسارا معا .

وبينما ننتظر « البيتزا » أنا وضحى شربنا نبيذا . أخذت تشرب وتضحك . تصب النبيذ فى كأسها وتشرب الكأس فى جرعة واحدة كالماء تماما ثم تنزل الكأس عن فمها وهى تمسك الزجاجة باليد الأخرى لتصب من جديد ـــ وبعد الكأس الرابعة بدأت شعيرات الدم الرفيعة تظهر فى بياض عينيها وارتفعت ضحكاتها فأخذت منها الزجاجة ووضعتها على الأرض . مدّت يدها نحوى فى لهفة وقالت لا . أرجوك لا تفعل هذا . دعنى أشرب كما أشاء . نحن الآن فى روما . أنت لا تعرف لماذا أشرب . أرجوك لا تفعل هذا .

قلت لها لا . طالما أنت معى فلن تشربى أكثر من كأسين . أنت لا تريدين أن يتكرر هنا ما حدث فى القاهرة ، أليس كذلك ؟

رجعت فى كرسيها وراحت تتطلع إلىّ بعينين ضارعتين ثم بدا فى وجهها يأس وقالت ليكن . . معك حق . وأخذت تأكل فى صمت .

أردت أن أسألها لماذا تشربين ولكنى قلت لنفسى يحسن أن نترك هذا الموضوع .

حاولت ضحى أن تسترد نفسها من جديد ونحن نستكشف روما على أقدامنا . عند نافورة « تريفى » أغمضت عينيها ورمت فى الماء عملة معدنية من وراء ظهرها كما يفعل الجميع . رميت أنا أيضا ، فقالت وهى تضحك ضمنا أن نرجع روما معاً مرة أخرى . ماذا تمنيت وأنت تلقى عملتك ؟

قلت لا شىء ، وكل شىء .

فضحكت ضحكة قصيرة أخرى وقالت هذا هو أنت بالضبط ستنتهى مثل فاوست .

وفى ميدان أسبانيا طلعنا السلالم العالية التى تحف بها الزهور

الملونة على الجانبين . وقرب الدرجات الأخيرة كانت ضحى تلهث وتستند إلى كتفى ولما رأينا المسلة المصرية فوق السلالم قالت بكلمات متقطعة أدّ التحية . . إلى . . جدك .

فى تلك الشمس المتأخرة كانت المسلة مشرعة كسيف قان الحمرة يغوص غمده وسط دائرة من زهور حمراء وصفراء ووردية ولكنى رأيتها غريبة جدا ووحيدة فوق تلك السلالم ووسط ذلك الميدان . التفت إلى ضحى لأقول لها ذلك فرأيتها تجلس على إحدى الدرجات مثل الكثيرين ، تظلّل عينيها بيدها من الشمس وتحدق بنظرة شاردة .

ثم مشينا . نافورات أخرى ، وقباب كنائس ، وتماثيل فى كل شارع . ومن بعيد أثر ضخم مستدير داكن وله نوافذ مستطيلة . قالت ضحى هذا هو الكوليزيوم . سنراه غدا . ودخلنا حديقة صادفتنا . كانت الشمس فى طريقها للمغيب الآن والحديقة توشّيها أحواض زهورمن كل نوع زهور كبيرة ومتفتحة ومعطرة . وكانت ضحى تعرف أسماء تلك الزهور جميعا . تنحنى عند كل حوض وتتأمل الزهور ثم تقول بانتصار عندى مثلها فى الحديقة ثم تتلفت حولها وتقول ولكن ليس بهذه الكثرة ولا وسط كل هذه الخضرة . وقلت كنت أظن الأزهار لا تكثر إلا فى الربيع فقالت ضحى هناك زهور لكل وقت ــ وبينما نسير رأينا تلك النافورة وسط الأشجار . وكانت نافورة صغيرة ، خيوطا رفيعة متوازية من الماء تصعد من الأرض وتتوهج بالشمس الغاربة ، أوتارا نحيلة تمتد بالعرض وسط عامودين من رخام ويتكور الماء فوق أطرافها بلورات صغيرة متحركة . وخاطفة . وقفنا أمامها ومدت ضحى يدها وأمسكت بيدى وقد تورّد وجهها وقالت بلهجة عابرة وهى ترفع يدى وتشير إلى تلك النافورة هل رأيت أجمل من تلك الشرفة من الماء والشمس تطل منها ؟ وفى تلك اللحظة سقطت الشمس وصبغت أشعتها الغاربة سحبا مستديرة فى السماء ، وفى تلك اللحظة أمسكت بيد ضحى الأخرى وأدرتها نحوى وقبّلت شفتيها . لم تبادلنى قبلتى وحين تراجعت أنا غمغمت هى . . فى هذا الغروب . . فى هذا المكان . . لن أعاتبك ولكن . .

ولا أدرى ماذا رأت فى وجهى ولكنها قالت وهى تحرك يدها أمام عينى هوه ! . . لا تبتئس هكذا ! ثم راحت تربت على خدى وشبت على قدميها فقبّلتنى قبلة سريعة فى جبينى كأنها تواسينى . .

وأنقذنى من حيرتى المطر الذى فاجأنا . لم ننتبه فى أول الأمر حين بدأت تتساقط علينا تلك القطرات الكبيرة السخنة . ولكن سريعا ما أصبحت تلك القطرات المتفرّقة كثيرة وغزيرة فأخذنا نجرى وقد ابتلّت كل ثيابنا . لم نجد ما نحتمى به غير شجرة عالية الجذع كثيفة الأغصان ، وقفنا تحتها متواجهين وكانت ترشح المطر من بين أوراقها فى قطرات متقطعة ذات صوت رتيب . وفى تلك العتمة المسائية تطلعت إلىّ ضحى بعينيها الواسعتين وكان شعرها المبتل ملتصقا برقبتها وبخدها وقالت ماذا سيحدث لنا ؟ فقلت لا أدرى ولكنى أحبك .

لم تردّ ولفنا الصمت .

فى التاكسى جلست ضحى بعيدة عنى ولم تحوّل وجهها عن النافذة . كانت تتطلع بنظرة ثابتة إلى لا شىء .

وفى الفندق غيّرت ثيابى بسرعة . كنت أدور فى الغرفة وأضرب قطع الأثاث بيدى وأكلّم نفسى بصوت خافت نعم . . نعم . . أنا أحبها فماذا فى ذلك ؟ أنا أحبها فما هو ذنبى ؟ ثم اندفعت خارج الغرفة وعروق رأسى تنبض . صعدت الدرج بسرعة إلى الطابق الذى فيه غرفتها . طرقت الباب وجاء صوتها من الداخل مرتفعا ولكن مرتعشا . قالت ادخل .

كانت لا تزال بثوبها الشفاف المبتل . تقف فارعة أمام مرآة عند الحائط وقد تبعثر شعرها المغسول فى المطر وتجعّدت خصلاته . لم تنظر إلىّ عندما دخلت . ظلت تستند بيدها إلى ذلك الإفريز الخشبى لتلك المرآة وقالت دون أن تلتفت نحوى كنت أعدّ أرقاما . بعد رقم معين كنت سأغلق الباب بالمفتاح . ثم استدارت إلىّ فجأة بوجه باسم وعينين لامعتين .

ولمّا مدت لى يدها قبلت تلك اليد.فوق الوسادة تناثر شعرها الأسود . وكانت خصلاته التى بدأت تجف تصنع أهلّة صغيرة ومتداخلة فأخذت أجمعه . أشم فيه رائحة المطر ورائحة ضحى .

كانت الآن تبكى . قلت هل تشعرين بالذنب ؟ فمالت برقبتها بعيدا عنى .

قلت أحببتك من وقت طويل

فقالت أعرف ـ

لم أتعمد شيئا ولكنى أحببتك

قالت دون أن تحوّل وجهها نحوى أعرف . كنت أرى وأعرف .

هذا المساء فقط عرفت أنى أنا أيضا أحبك . .

ثم مدت ذراعيها وضمتنى إليها بقوة وقالت بصوت مكتوم ومتوتر نعم أنت لم تتعمد شيئا وأنا لم أتعمد شيئا ولكن هذا ما حدث فلا تقل أى شىء .

ولم أكن أستطيع أن أقول أى شىء . .

ولكن فجأة فردت ضحى ذارعيها على الوسادة وراحت تهز رأسها لليمين واليسار وتضحك وتقول أنا سعيدة .

لاداعى للكذب . أنا سعيدة . . سعيدة .

كانت تضحك ضحكات خافتة وهى تهز رأسها وقد استناروجهها وإن علقت به الدموع .

فى الصباح وبينما نفطر فى صالة الفندق قالت ضحى وهى تبتسم :

هل تعرف ؟ مرة قرأت لى الفنجان قريبة عجوز وقالت ستقضين شهر العسل فى روما . .

قلت ـ هل تتزوجينى ياضحى ؟ أقصد بعد أن . . .

مدّت يدها أمام فمى وهى تقول هس . . كنت مخطوبة وقتها واتفقت معه أن نقضى شهر العسل فى روما لنحقق النبوءة ، ولكن عندما ما تزوجنا كان مشغولا جدا . حصلت أزمة فى الوزارة أو انتخابات جديدة ، لاأذكر ، وكان شهر العسل يومين فى مينا هاوس . ولكنى

نسيت . . لم يكن هذا هو شهر العسل . . أليس كذلك ؟

إذن هل تتزوجينى؟
رفعت ضحى يديها فى يأس وقالت لم أنت غبىٌّ هذا الصباح ؟
كانت تجلس هناك . تلبس بلوزة وردية اللون وتصبغ شفتيها بطلاء خفيف ، وردى أيضا ، تتحرك بسرعة وتتكلم بسرعة ويتهدل شعرها فتبعده عن وجهها بأصابعها وهى تتكلم دون توقف ولكنى لاأكاد أجد ما أقول . كنت لا أزال فى حلم وكنت غبيا فى ذلك الصباح .

فى الطريق قالت ضحى وهى تضحك ولكنها بداية غريبة لشهر العسل أن نذهب تلميذين إلى مدرسة . .

فقلت ولكنى سأحب هذا المعهد لأنى بفضله وجدتك .
كان ذلك المعهد يتبع شركة كبيرة لمعدّات المكاتب وملحقا بمبنى إدارة الشركة فى وسط روما . اكتشفنا أنه قريب من الفندق فذهبنا مشيا على الأقدام . وقالت ضحى هذا حسن سنوفر على الأقل ثمن المواصلات . قلت سأقضى معك وقتا أطول كل صباح ونحن نمشى إلى هناك . هزت رأسها وقالت لو أنك لاتملّ ذلك سريعا مثل كل الرجال . نظرت لها مندهشا فضحكت من جديد .

حين وصلنا المعهد قابلتنا فى مكتب صغير شابة إيطالية شقراء مبتسمة الوجه . قالت وهى تصافحنا اسمى باولا وأعرف اسميكما . هل أعجبكما الفندق ؟

كانت تتكلم الإنجليزية بسرعة وباللكنة الإيطالية المميزة التى تمطّ نهايات الكلمات وتؤكد إيقاعها وقالت المسألة فى منتهى البساطة . . إن كان لا يعجبكما فيمكن أن نغيّره . .

ولكن قبل أن نرد قالت كما تعرفان فقد بدأت الدورة منذ أيام . . كتبنا لكما عن الموعد بالضبط كما أرى فى هذه الأوراق . . .

توقفت لحظة وقالت آه ! وهذه أيضا . . معكما واحدة من ميلانو لم تصل حتى الآن . هل تعرفان ميلانو ؟ هنا فى إيطاليا . . . .
تبادلنا الابتسام أنا وضحى وكانت باولا مستغرقة فى النظر إلى الأوراق وهى تلوّح بيديها فى استنكار ثم قالت فى تهكم كأنها تحدث نفسها إذا كانت ميلانو تتأخر فشكرا لكما لأنكما وصلتما من مصر . .

ثم رفعت رأسها وقالت وكأنها تذكرت شيئا كما تعرفان أيضا فنحن ندرّس الإدارة هنا على الطريقة الحرة وأنتما كما أظن من بلد اشتراكى . .

شعرت على الفور بغريزة الدفاع كما شعرت ضحى بالأمس وقلت لباولا نعم نحن من بلد اشتراكى ولكن كما تعرفين فإن لشركتكم فرعا كبيراً فيها ، أظن أنه أكبر فرع فى إفريقيا ، أليس كذلك ؟

كانت تتأملنى باستغراب وأنا أتكلم وعند ما انتهيت انفجرت بالضحك وقالت لماذا أنت جاد جداً هكذا ؟ هل هذه أول مرة تأتى فيها إلى إيطاليا ؟ قلت نعم . فقالت بعد فترة ستتعلم أن تأخذ الأمور ببساطة . ستجد هنا اشتراكيين وشيوعيين ورأسماليين والجميع يتكلمون ولكن لا أحد يقصد شيئا .

وهزت رأسها فى توكيد وهى تكرر هنا لا يقصد أحد شيئا .
ثم التفتت إلى ضحى وقالت ستكون المحاضرات بالإنجليزية ولكنك تعرفين الإيطالية على ما أظن .
سألتها ضحى بدهشة ـ كيف عرفت ؟
فقالت باولا ـ أبلغنا مكتبنا فى القاهرة .

بدا على باولا بعض الارتباك فقالت وهى تسبقنا إلى الباب سأعرّفكما على الأساتذة وبقية الدارسين قبل المحاضرات . هناك بعض الدارسين من أفريقيا وآسيا . . هل قلت لكما إن اسمى باولا ؟ . أرجو إذا صادفكما شىء فأنا هنا لحل أى مشكلة .

ولكن فى تلك الأيام لم يكن هناك ما نشكو منه . فى تلك الأيام كنا نحب .

كنا نحضر المحاضرات حتى ظهر كل يوم . نحرص على أن نجلس متباعدين حتى لا يكتشف أحد سرنا . نتبادل فى بعض الأحيان النظر من بعيد ونتفاهم . أشعر بالغيرة حين أسمع الإيطاليين يبدون إعجابهم بجمال ضحى وبأناقتها . ولكنى أشعر أيضا بالفرح . أقول لنفسى ولكنها تحبنى أنا . .

وفى ظهيرة ذلك اليوم من تلك الأيام الأولى كنّا سعيدين على ما أذكر ونحن فى طريقنا إلى الكوليزيوم .

أرجأنا تلك الزيارة يوما بعد يوم ولم أكن مهتما بأن أذهب . كان يكفينى أن أبقى معها فى أى مكان . ولكن يومها ألحّت على أن نذهب .

وفى الطريق وأنا أسير إلى جوارها قالت أنظر كم هى جميلة هذه البنت الإيطالية التى تمشى هناك . أنظر ! لن أغضب لو نظرت إليها .

فقلت وحتى لو نظرت إليها فلن أراها . أنا لا أرى غير ضحى .

قالت وماذا عن تلك التى تجلس جنبك فى المعهد دائما ؟

- تلك البلجيكية ؟ . . تسألنى دائما عن معانى كلمات بالإنجليزية .

صدقينى لا أذكر حتى اسمها
- سأذكّرك أنا ، اسمها كلير .
ولكنى لم أكن أكذب . لم أكن أرى فى روما أحدا غير ضحى .

وفى الكوليزيوم ونحن نخطو بحذر فوق تلك الدرجات البنّية العتيقة قالت ضحى احترس فنحن نخطو الآن فوق بحر من دماء الشهداء . .
ثم استدركت وهى تضحك ودماء الجلادين أيضا والوحوش المفترسة من كل نوع .

قلت مازحا ولكن لا تنزعجى كثيرا . قرأت مرة أن أكثر المتحمسين من جمهور المتفرجين على تلك المجازر الرومانية كن من النساء . . فقالت لا يدهشنى هذا . لا يدهشنى أن تتشفى النساء فى

الرجال وهم يسقطون تحت الوحوش والسيوف . بعد كل ذلك الاستعباد والقهر .

كانت قد سبقتني بضع درجات ثم جلست وجلست إلى جوارها ومن تحتنا بقايا الساحة المستديرة التي شربت كل تلك الدماء وحولنا بعض السيّاح يحملون الكاميرات ويصورون الدرجات والأعمدة المنكسرة .

عرفت وأنا أتكلم أنني أرتكب خطأ ولكني لم أستطع أن أمنع نفسي ، قلت : ضحى أي نوع من الرجال زوجك ؟

شعرت بجسمها يتصلّب قليلا ولكنها التفتت إليّ وقالت بهدوء من أي نوع ؟ . . في منتهى الرقة والحساسية . في منتهى الوسامة أيضا . ولكن مثل كل الناس الذين في منتهى الرقة فهو أيضا في منتهى الأنانية . يعرف كيف يستغل قوّته وكيف يستغل ضعفه .

- هذا كلام صعب عليّ إلى حدما . لو بسّطت فربما أفهم .

- هل هو صعب حقا ؟ إذن سأشرح لك . تسألني من أي نوع ؟ هو من النوع الذي يمكن أن ينتحر لمجرد النكاية فيّ . أسوأ من ذلك . يمكن أن يموت ميتة طبيعية لمجرد أن يعذّبني . .

لذت بالصمت ولكن الوقت كان قد فات . كانت ضحى الآن تنسحب داخل نفسها . تكلم نفسها أكثر مما تكلمني . .

- ألم أر ما فيه الكفاية من الرجال ؟ . . أتظن أنني لم أفهم بعد كل ما عشته في هذه الدنيا ؟ . . أنجبني أبي بعد طول انتظار وكان يطمع في ولد . ولما جئته أنا صمم على أن أكون أفضل من أي ولد . قبل أن أبلغ الخامسة كان عندي في البيت مدرسة للبيانو ومدرسة للفرنسية . ولما كبرت قليلاً أصبح يأخذني معه إلى الأرض ويشرح لي الزرع والحصاد وعلمني ركوب الخيل . كل ذلك قبل أن أدخل المدرسة . صمّم على أن أكون أعجوبة لا مثيل لها ، وكان يفاخر بي أمام أصحابه ويستعرض أمامهم مهارتي في اللغات وفي البيانو وفي الحساب . وقتها كان ذلك يسعدني ويشعرني بالغرور وكنت أشترك معه في لعبته . لم أعرف إلاّ فيما بعد أنه سرق مني طفولتي وفرحي . بعد أن أنهيت الثانوية في مدرسة الراهبات كان يريد أن يرسلني إلى أوربا لأدرس في الجامعة وأحصل على عدة شهادات كان محتاراً بين القانون والطب وإدارة الأعمال . بين أن يرسلني إلى فرنسا أو إلى أمريكا . لكني فاجأته وقلت له إنني أحب وإنني سوف أتزوّج وأبقى هنا . رفض أن يصدق وحارب ذلك الزواج بكل ما يستطيع . أظن أنه مازال حتى الآن يرفض أن يصدق . هل تعرف أنه هو نفسه تزوج بعد زواجي ؟ . . أظن أنه فعلها لكي ينتقم مني .

- ولكن أنت تزوجت لأنك أحببت ، أليس كذلك ؟

- بالطبع ، كيف كان يمكن ألا أحبه ؟ كانت كل البنات في النادي يحببنه . كان هوالنجم صورته دائما في الصحف ، يخطب في الاجتماعات ، بعد سنوات سيصبح وزيراً . . من كانت تستطيع ألا تحبه ؟ نعم أحببته ، وقال هو إنه يحبني . ربما يكون بالفعل قد أحبني . كنا سعداء في شهور زواجنا الأولى . ولكن بعد تلك الشهور بدأ يعود إلى حياته الأولى . كان مدللا من النساء وكان ذلك يرضيه . كان هو أيضا يريدني الزوجة الذكية الجميلة التي يتباهى بها . التي تقيم له الحفلات والولائم وتنجب له الأولاد بينما يعيش هو حياته الخفية اللذيذة بعيداً عنها . ولم تكن مغامراته خفية حتى في تلك الأيام ، لم يكن حتى يحاول إخفاءها . وتعلمت أيامها أن أشرب . تعلمت أيضا أن أفسد عليه لعبته فلم يعد يقيم تلك الحفلات . ولمّا حلّت به الضربة صار يستعبدني بضعفه وحاجته إليّ . هل فهمت الآن ؟

- فهمت كل شيء وأعتذر لأني ذكّرتك بهذه الأشياء . .

- وهل نسيتها في أي وقت ؟ وهل فهمت أنت حقا ؟ هل فهمتني حقا ؟

- ربما لا أكون قد فهمتك حقا ولكني أعرف أني أحبك . ضحكت ضحكة هازئة وقالت يحبني ! . . ما أسهل الكلمة ! . .

كانت الآن تجلس مشدودة ، متصلّبة تماما وهي تحيط ركبتيها بيديها ، وصعد الهم في داخلي سريعا كمد البحر وهي تواصل بصوتها الخفيض الجارح دون أن تنظر إليّ : وها هو واحد آخر ! . . يتحدث عن الزهد ويتظاهر بالبراءة وهو يدّبر كل شيء ليحطمني ، أليس كذلك ؟ . . انتظرت طويلا لكي تتملكني ، أليس كذلك ؟ دبرت أن تذلّني لكي ترضي غرورك . .

أمسكت يديها معا وقلت ضحى ، لا شيء مما تقولين حقيقي وأنت تعرفين . أنا أحبك وأريد أن أتزوجك . .

سحبت يدها بسرعة وقالت يا للشرف ! من تكون لتتزوجني ؟ من أنت ؟ . . أنت حتى لا تعرف أسماء الزهور .

قلت في يأس وأنا أقوم لا أعرف أسماءها ولكني أحبها . لا أفهمك تماما ولكني أحبك . فلننصرف من هنا على الأقل . لا معنى لهذا الحديث هنا .

انتفضت ضحى واقفة وقالت في غضب وهي محتقنة الوجه

- أنا أسألك من أنت وماذا تريد مني ؟ . . ألم يكفكم كل الانتقام الذي حدث ؟ ماذا تريدون أكثر مماحدث ؟

ظللت فترة أقف أمامها دون أن أقول شيئا ثم استدرت وبدأت أهبط الدرجات وقبل أن أخرج التفتّ إلى الوراء فرأيتها لا تزال واقفة هناك ، وحيدة في أعلى تلك الدرجات المحطمة .

مشيت في الشوارع بخطى سريعة . كنت غاضبا وكنت مهانا . إذن فهي تريد أن ننتهي الآن ؟ ولم لا ؟ مادام هذا ما تريده ؟ مادمت لا أعرف أسماء الزهور ؟ مادمت واحدا آخر ؟ . . قلت لها ما كان ينبغي أن أقوله ولكنها رفضتني . عرضت أن أتزوجها فأهانتني . فأين خطئي ؟ . . تعال هنا . لا داعي للكذب . تريد أن تعرف الخطأ ؟ . . أي بذاءة في أن تعرض الزواج على امرأة متزوجة بالفعل . . لا داعي للكذب . هناك شيء حقيقي في كل ما قالته . جزء خفيّ من نفسي كان ينتظر شيئاً من تلك الرحلة . ألم يلمّح حاتم أيضا إلى ذلك ؟ . . ربما لا أكون قد دبّرت ولكنني تمنيت وانتهزت الفرصة . نعم « واحد آخر » كما قالت . واحد آخر بعد أبيها وبعد زوجها انتظر ليستغلها لنفسه . ومع ذلك فأنا أختلف ، أنا أحبها . ومع ذلك فأي عذاب سينتظرني لو بقينا معا ؟ ومع ذلك

نماذا سيحدث لى لو تركتنى وأنا أحبها كل هذا الحب ؟ . .

مشيت طـويـلا فى الشمس دون أن أدرى حتى وصـلت إلى الفندق . ولما وصلت كنت مجهدا وكان العرق يغمرنى توجهت إلى الحمام فى غرفتى ولكن قبل أن أغسل وجهى كان هناك طرق على الباب .

وقفت ضحى أمام الباب المفتوح لا تتحرك ووقفت أنا أيضا دون أن أنتبه إلى دعوتها للدخول من الممر . .

قالت وهى ترفع إلىّ عينيهاالواسعتين هل أغضبتك حقاً ؟

- نعم .
- كثيرا جدا ؟
- نعم .

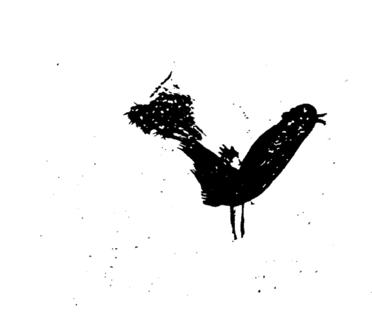
تقـدمت منى حتى أوشكت أن تلامسنى وكـان وجههـا شـديـد الشحوب ثم قالت إذن فما أقل حبك . ما الحب إن كنت لا تستطيع أن تحميني من نفسى ؟

أخذتها فى داخلى وأغلقت الباب .

كان فى الغرفة المغلقة النوافذ مقعـدان متواجهـان من الجلد . جلست ضحى على واحد وجلست على الآخر . كانت تحول وجهها وتثبّت نظرتها على نقطة فى حائط الغرفة المعتمة قليلا وكنت أثبت نظرى عليها . وأخيرا قلت ماذا سيحدث لنا ؟

وتذكرت أنى سمعت ذلك من قبل .

جنيف : بهاء طاهر





الهيئة المصرية العامة للكتاب
تقدم

الفتوحات المكية (السفر الأول)	تحقيق : د . عثمان يحيى	٨,٧٠٠
نهاية الأرب فى فنون الأدب (جـ ٢٥)	تحقيق : د . محمد جابر الحينى	٥,٠٠٠
الحياة الروحية فى الإسلام	د . محمد مصطفى حلمى	١,٧٠٠
السياسة المالية لعمر بن الخطاب	قطب ابراهيم محمد	٢,٥٠٠
المرأة فى الإسلام	د . عبد الله شحاته	٢,٠٠٠
لزوميات أبى العلاء	تحقيق : د . حامد عبد المجيد	٣,٠٠٠
مدخل إلى فلسفة الدين	د . فؤاد كامل	٢,٥٠٠
أحمد زكى (أعلام العرب)	د . محمد الجوادى	٢,٠٠٠
حياتى والمرأة (جـ ١)	بيرم التونسى	١,٦٥٠
المرأة والفن (جـ ٢)	بيرم التونسى	١,٦٠٠
قصص من الهند الحديثة	ترجمة : جمال الدين زكى	٢,٢٥٠
صياح الدجاجة (من روائع الأدب العالمى)	ترجمة : د . محمد على مكى	٢,٥٠٠

تطلب من فروع مكتبات الهيئة ومن المعرض الدائم للكتاب بمقر الهيئة

سريان

جمال الغيطانى

إنى على سفر* عظيم ، رحيل فى رحيلى ، فإلام المصير ؟ عند ولوجى هذا المقام كنت أشبه بمن سيشرع إلى محلة لن يبلغها إلا بشق الأنفس ، لا يعرف ما سيجده إذا ما بلغ ، وعند الوصول لا يدرى ان كان سيقف على ما فارقه أم سينقطع عنه إلى الأبد ؟، وهذا عين حالى أنا المسافر دائما ، المغيرب أبدا ، فأنا قاعد فى قيامى ، قائم فى قعودى ، والتفكير فى السفر أو البدء فيه باعث للأحزان ، لأن فيه فراقَ الأوطان والأحباب ، وهذا حال حيرتى وكدّر صفوى ، ذلك أنى كنت فى أيامى مع أهلى وصحبى أحن إلى رؤية ما تقع عينى عليه أول مرة ، أتوق وأصبو ، وأسعى ، وأبذل الجهد ، حتى إذا تم مرادى أنقلب على أمرى ، وذلك لفراق الأحباب ، وفراق الأوطان ، وعند وصولى إلى أرض لا أكون بالغها إلا بشق الأنفس يعكمنى ألم وضيق ، وأنوح بلا دمع ، إذ أكره مواجهة من يجهلنى وأنا من المستضعفين ، أما أشد السفر قسوة فما يجبر عليه الإنسان ، ويعرف هذا عند الجماعة بالنفى ، وقد خبرت هذا كله ، فماذا أفعل أنا المجبول على الشوق دائما ، أنا خير من يعلم أن من اشتاق سافر ومن سافر ابتعد ، ومن نأى غرب ، ومن اغترب ضاع وفقد ، ومن ضاع لا يرجع ، ماذا بيدى أنا المجلوب لى الشوق كلما شاك أو تألم ذو وجد ؟ أنا من يروم الجوى دائما .

وأثقل ما عانته عينى إذا بان أحباب وعز إياب ، إذا استعصت لحظة عابرة على الاستعادة ، قد تبدو فى أنظار الآخرين غير ذات معنى ، لكنها عندى المقال كله ، ماذا أفعل ؟ ليتنى أفهم اغترابى ، وأصل إلى لب برهانى ، ليتنى قادر على إطلاق لسانى ، وسبر أغوار جنانى ، فياكل غُناى ومدى سؤلى وغاية رغبتى وموضع آمالى ومكنون إضمارى ، لماذا أزجّ فى سفر داخل سفرى ، لم أدر أننى مقبل على السريان فيما لم يعرفه بشر ، يتقدمنى شيخى الأكبر محى الدين ، أفهم عنه أن كل ما سأفكر فيه سأراه . فلن توجد المرئيات لأراها ، بل ستتجسد لأننى أريد رؤيتها ، وهذا عظيم جلل ، لم يعرفه كريم ممن سبقونى ، كل ما أطلبه أشاهده عدا المحظور الذى طال التنبيه عليه ، رأيت الآتى فى الماضى ، والأزمنة الثلاثة ، والأحوال الثلاثة ، طلبت السريان فى الاصول ، رأيت الذرات سابحة فى السُّدُم الجبارة ، بعينى الإنسانيتين ، شاهدت الذرات التى لا يمكن للبصر إدراكها ، إنها أصل نشأتى ، هذا تفرقها ، وتجمعها ، ثم تشتتها ، ثم تلاقيها ، اتحادها لإخراج صورتى ، ثم توزعها بعد فنائى ، وهو الذى أنشأكم من نفس واحدة فمستقر ومستودع ، رأيت جداً بعيداً من جهة أبى ، طويل الشعر ، يمسك جذعا غليظا يمشى فى فلاة قاصدا جمعا من الإخوان ، رأيت جدا لأمى فى زمن سحيق ، يطل عبر كوة ضيقة إلى بسطة من أرض غريبة الألوان والتكوين ، حاولت الاستواء فى مواجهته غير أن ذلك لم

* هذا الفصل الروائى لجمال الغيطانى هو أحد أقسام السفر الثانى من عمله الروائى الطويل « كتاب التجليات » ، وقد صدر سفره الأول متضمنا « الأسفار والمواقف » ، أما السفر الثانى فيضم « المقامات » . وهذا الفصل لحظة انتقال ما بين مقامين . و « كتاب التجليات » يستلهم التراث العربى فى مجمله والتراث الصوفى الإسلامى بشكل خاص . وسفر « المقامات » يستلهم مقامات الصوفية وأحوالهم وأذواقهم فى التعبير عن واقع العصر ، وتجربة الموت .

* ولجمال الغيطانى ست مجموعات قصصية ، وخمس روايات سابقة هى : « الزويل » ١٩٦٩ ، « الزينى بركات » ١٩٧١ ، « وقائع حارة الزعفرانى » ١٩٧٦ ، « الرفاعى » ١٩٧٨ ، « خطط الغيطانى » ١٩٨٠ .

يدم ، إنما رأيت مستقبلاً قادماً ، لن أبلغه قط ، هذا رجل نحيل ، يغطى رأسه بخوذة معدنية لا أعلم لأى غرض ، أما لباسه فغريب ، لاصق بجسده ، هذا يمت إلى بصلة ، إنه من نسلى ، لى فيه باع ومقـدار ، لا يعرف شيئـاً عنى ، ولا عن أبى وأمى ، وجدى وجدودى ، هذا زمن شديد النأى عن عصرى ، بل إن زمنى لا وجود له ، ولا ذكر فى هذا البعيد الآتى ، يشيرون إليه قائلين ، الحقبة المجهولة ، أدقق فى ملامح حفيد أحفادى ، أتعجب وأسلو ، ثمة شبه بينه وبين جدى الذى رأيته فى تجليات الأسفار ، الذى خرج إلى هجاج عظيم ، باحثا ، منقبا عن السر والجواب لما حيره وأقض مضجعة ، النعامة ، أطير هى أم حيوان ؟، أعاود النظر لأتملى وأستزيد ، لكننى أسرى على الفور ، رأيت الحدود كلها ، ولولا الحدود لما ظهرت الفروق ، مرج البحرين يلتقيان ، بينهما برزخ لا يبغيان ، رأيت زمناً آتيا ليس ببعيد ، ما من حى فيه يذكر أبى أو يستدعيه بصور المخيلة ، وتذكرت بوعيى البشرى خواطرى بعد خلو الدنيا من تردد أنفاس الوالد الكريم ، إذ أحاول أن أحصى من عرفوه ، وصاحبوه ، وكان لهم معه رفقة . أقول إنه لابد يرد على خواطرهم وإن فى صور خاطفة عابرة ، أو يمرق فى أحلامهم التى تنسى بعد اليقظة ، كنت إذ أسمع بموت واحد من أحبابه أو أصحابه أحزن ، وأودع جزءا أتوهم أنه كان متبقيا حتى أشهدت فى سريانى هذا ذلك الزمن حيث لا يوجد إنسان واحد ممن سمعوه ، أو رأوه ، أو وقعت أعينهم صدفة عليه ، فارتوى أساى بقطر جديد ، حتى مأواة الأبدى لا أثر له ، وقد سبق أن رأيت عبر هذه التجليات مبنى معدنيا فى موضعه لم أدر محتواه ، لكننى فى هذا السريان أرى حديقة مغطاة حشائش لم أرها ولا أعرفها فى دنياى وعبر كل تجوالى وأسفارى ، لمن الحديقة ؟ لمن الزهور ؟ لمن هذه المقاعد ؟ من يتردد عليها ؟ أين مستقر عظام أبى ؟ أين عظام أمى ؟ لكن لماذا أسأل عن أمى ؟، أليس هذا بزمن بعيد قادم ؟ أتظن يا عليل الخاطر أنها ستبلغه ؟، نعم . . أعرف أنها لن تصل إليه ، لكننى مُرجَف ، مبلبل ، عندى القلق كله ، وعدم القدرة على التحقيق ، فالرحمة يا قداح ظنى ، والهوينا يا قوى رجائى ، فلا تسألنى عن شىء حتى أحدث لك منه ذكرا ، صدق ربى العظيم ، وإنى قابل بما تقضى به ، هذا تصريحى وعين حالى ، سريت إلى بعد سحيق لا يمكن للعقول أن تدركه . تلك مجرة تضمحل ، تفنى ، أعرف بالتلقى أنها تحوى بعضا من ذرات وجزيئيات انتمت يوما إلى حضور أمى الدنيوى رأيت ناصية طريق مرصوف بحجارة قديمة ، على جانبيه تنبت حشائش وعند نهايته كنيسة صغيرة ، مهدّمة الواجهة ، رأيت سلما ضيقا ، تصعده فتاة بهرنى طولها ، طول غير مفرط ، قامة سامقة ، رشيقة ، متناسقة ، فسبحان من سوّى مثل هذا الجذع الإنسانى الجميل وجعله يدب ويسعى ، يسعد ويشقى ، رأيت شجرة ضخمة أصلها ثابت وفرعها فى السماء ، رأيت مصباحاً خزفياً أزرق اللون ، رأيت محاراً غريب الهيئة على شاطىء بحر ، رأيت خلقا متباعدين كثيرين ، وفى هذا كله تفرقت ذرات من والدى ، لم أستطع التوقف للتملى والتمكن ، كمن يحاول قراءة لافتة عبر نافذة قطار يمرق مروقا ، هذا غمام كثيف ، تلك قمم مغطاة بالثلوج ، بيضاء من كل سوء ، وديان لم يطأها بشر ، تراب ناعم كالدقيق لم تحركه نسمة أو رياح من العصور الأولى ، رأيت الرموز والأمور الملغزة ، رأيت الجمع فى التفرقة ، والوصل فى الفصل ، والمستقبل النائى ، حيث الصلاح فى المحل ، وظهور الدعاوى ، حيث يجود الأغنياء على الفقراء بما فى أيديهم ، ويجود الفقراء على الأغنياء بالقبول ، وإذا بالكل راض ، فلا فقير ولا غنى ، لاصحيح ولا سقيم ، إنما الجميع فى الصحة والعافية مقيمون ، رأيت زمن العدل ، الخلق كلهم يطوفون ببعضهم كأنهم ولدان مخلدون ، فى أيديهم أباريق ، وعلى ثغورهم ابتسامات الرضا ، وأمامهم كؤوس من معين ، رأيت نغمات الإحساس وأصوات الألحان ، وحنين الغيب إلى العلوم ، فسمعت فطبت فتحركت فوجدت فحمدت فحصلت لطائف الأسرار كلها ، هذه لور ، أنا من أحببت ، ومن أحببت أنا ، تقبل كما عرفتها ، تحنو كما حنت ، كان حنينها علىّ دائما متصلاً ، هذا الحنين الذى يتركز فى اللحظات التى تسبق الفراق ، ولكنما أسبغته علىّ فى كل حين ، لور . . من لى بطلّة من عينيك ، بشمّة من شعر رأسك ، من الاشتياق ، من لى بنسمة من المحبّة . يا شفاء قلبى لما به من لطف المواجيد ، يا صفة غير موصوفة ، يا رقيقة الندى ، يا متواجدة أبدا فيما بين الضوء والظل فى نقطة انفراج الفرع عن الجذع ، من لى بك يا كاملة ، يا رقيقة ، يا حنون ، يا من عنصرها الأعظم الرقة والرحمة ، وعنصرها المنعدم ، الجفوة ، يا من لها غاية الطريق ، اسمك فى الصفات المقتدرة ، وفى الأفعال المجيبة أما حضورك فمن عالم الغيب ، لأنفاسك الانفراد ، والصون ، والمدى الأنقى ، يا من هى أنا ، وأنا هى ، ترتفع الأنوار والليل والظلم ، والشمس والغسق والليل وما وسق . فتسطع سبحات العدل ، ينتفى المرض ، وما يعود إلا الصدق ، ويفنى الهم ، يسرى أمامى شيخى الأكبر ، أسمعه يخاطبنى ، يقول لى ، قال واحد من تلاميذى فى الطريق ، قال الشيخ الجيلانى ما يناسب رؤياك عند هذا الحد من ذلك المقام ، اعلم أن الإرادة لها تسعة مظاهر فى المخلوقات : الأول هو الميل أى انجذاب القلب إلى مطلوبه ، فإذا قوى سمى ولعا وهو المظهر الثانى ، وإذا اشتد سمى صبابة ، فالقلب إذا استرسل فيمن يحب فكأنه انصباب الماء إذا أفرغ لا مفر انصبابه ، وإذا تفرغ له بالكلية سمى شغفاً وهو المظهر الرابع للإرادة ، وإذا استحكم فى الفؤاد ، سمى هَوًى وهو المظهر الخامس ، فإذا استوفى حكمه على الجسد سمى غراما ، وهذا أشد العذاب ، قال جل شأنه فى جهنم ، إن عذابها كان غراما ، ثم إذا نما وزالت العلل الموجبة للميل سمى حبا وهو المظهر السابع ، ثم إذا هاج حتى يفنى المحب عن نفسه سمى ودا وهو المظهر الثامن للإرادة ، ثم إذا طفح حتى أفنى المحب والمحبوب سمى عشقا وهنا يرى العاشق معشوقه فلا يعرفه . كما روى عن مجنون ليلى أنها مرت به ذات يوم فدعته إليها لتحدثه فقال لها دعينى فإنى مشغول بليلى عنك ، وهذا آخر مقامات الوصول والقرب ، حيث لا عاشق ولا معشوق ، ولا يبقى إلا العشق وحده الذى لا يدخل تحت رسم أو اسم ولا نعت ولا وصف . وحيث لا عاشق أو معشوق ، يقول شيخى الأكبر ، وقد ظفرت بما ظفر به غيرك من أهل المجاهدة والمعاناة الحقة ، فأتم سعيك ، وأقصد سبيلك ، يغيب صوته عنى ، يتوالى سريانى فى الأشياء ، أو سريان الأشياء فى . أرى الحديد فوق الماء ، والزهرة تلدغ الحية ، والشجر يأكل الجراد ، السمك يسبح فى البر ، ويموت فى البحر ، أرى الزمن يمضى معكوساً ، فيولد الإنسان شيخاً ، ثم يكبر فيصير

شابا ، ثم ينضج فيصير مراهقاً ، ثم يصل إلى الحكمة طفلا ثم توافيه المنية جنينا ، ويلفونه فى ميشمة الرحم ، ويشيعونه عبر فرج الأم إلى مثواة الأخير بالبكاء والنواح والعويل الطويل ، يختفى ، يتحول إلى نطفة ثم علقة ، يرتد إلى ما بين الصلب والترائب ، رأيت القمر بالنهار ، والشمس تشرق عند نزول الليل ، والهلال فيه الاكتمال ، وفى البدر النقصان والمحاق ، هذا طور مختلف من سريانى ، إلى منقلب وأنتم منقلبون ، قال خذها ولا تخف سنعيدها سيرتها الأولى ، فرحت إذ رأيت جمال عبد الناصر ، يسعى بين الخلق ، يحكم بالعدل والحسنى ، يمشى بلا حرس ، بلا بصاصين ، الكل يقول له : طالت الغيبة ، حسنت الرجعى ، لم أدر أى زمن هذا ، رأيت نفسى مقتربا منه ، دانيا ، أقول له :

«أما من فرصة لى معك ؟»
يقول لى :
«هل عرفت ؟»
أقول : «لم يصح الكمال وأريده أن يصح»
يقول : «أثبت»
أقول : «لم تركت بيتك يخرب ؟»

يبتسم قائلا : «لما استطالت عليه أيدى الأعادى حين أخليته فأفنيت ثم أفنيت ، ثم خلفت الخلف الجافى فى قومى فمهد لتخريبه فلما هدّ من قواعده ماهد رددت إليه بعد الفناء فأشرفت عليه فدارت الدورة دورتها ، وهذا أنا وهذا أنتم !

أقول : «وأين أنا ؟»
يقول لى ابن عبد الناصر ، حبيب المظلومين ، نصير الضعفاء ، «أنت ساكن»
أقول له بحنو :
«والساكن ارتحل»
يقول لى :
«الحق عندك ، وهذا غاية وسعى»

أتركه متنشيا ، ليس لأنى فهمت ، وإنما لرؤيتى له وإدراكى رجعاه ، أرى الخلق يبحرون فى البر ، ويشقون الطرق فى البحر ، أرى الحر بن يزيد الرياحى ، استبشر قرب حبيبى الحسين ، أقبله يرحب بى ، يسهل لى أمرى ، أقول له :

«متى عهدك بك ؟»
يقول لى :
«منذ توسطت هذه اللجة ، وانحزت إلى جانب حسينى وحسينك»

أقبله ، أوادعه ، أرى كل شيء فى كل شيء ، الفناء قبل الخلق ، أقول ، هذه حكمته وهذا شأنه ، وهذا قضاؤه ، له الأمر ولنا الامتثال ، أرى ما لم أكن أعلم ، أرى صاحباً لى ، إبراهيم زيدان ، واحداً ممن راحوا فى الحرب المغدورة ، أقول له :

«يا شابا لم تزل ، ارفع الهمة»
يخبرنى :
«مضى زمان رفع الهمم»

أقول :
«أنسيت ما نبهتنى عليه»
يقول :
«بل أنتم الذين نسيتم ، ونسيتمونا» .
أقول :
«بوركت من مقاتل ورجل»
أقبله ويقبلنى ، يلوح لى زاعقاً :
«خذوا بالكم من الوطن قبل أن تضيع الفريسة»

سريت عنه ، أعبر ضبابا غريبا مرجانى اللون ، أمر مرور الكرام بعصور أهلها ، أراها فى مجملها ودقائقها ، أسمع أنغاما يطرب لها القلب ، غير أن قلبى ليس معى ، ليس طوعى ، لمحت مقرفصات زمنى الأول ، أرى الميدان الذى يحمل اسم شفيعى ، أبى يعبره متمهلا مرتديا جلبابا من الكستور المخطط واللون بنى ، فأينعت أشواقى ، آه لو أظل هذه اللحظة برموشى وظلال نظراتى ، لو أضمها بين يدى ، لكن يداى ليستا طوعى ، منفيتان عنى . أود لو آتيكم منها بقبس ، رب خاطر يجول بأفئدتكم يا إخوانى ، وماذا فى لحظة عابرة ، ما الذى يعنيه مرور هذا الأب فى ميدان الحسين ؟ أعرف أنه لا شيء بالنسبة إليكم ، ولكنه عندى تراثى وحفظى وصونى ، ولا يمنعنى هذا من إسداء الوصية وتكرارها ، فرُبّ لحظة تنقضى لا يتوقف البال عندها . وربما تكون باعثاً للعذاب كله ، أو السلوى بعينها ، فلا تهملو النظر ، وأمعنوا الفكر فيما حولكم ، أشد ما آلمنى فى سريانى هذا تلك العصور التى سيمحى فيها اسمه واسمى ، رسمه ورسمى ، لن يعيش فيها من يذكرنا ، أرى وجوها صغيرة متضامة تنظر تجاهى ، أتشاغل بها حينا ، هذه أمى الحبيبة ، المشغول فى غربتى بها ، القلق عليها ، إنها تركب قاربا ، والنهر من ألوان ، أخضر وأحمر وأزرق كالسماء فى صفائها ، النهر ممتد وعند نقطة سينحنى ، وثمة جنود يقفون فوق قنطرة حجرية يتوسطهم ضابط يرتدى ثياباً معدنية ، أمى تلتفت ناحيتى ، تصيح ، تنادينى ، انزل يا جمال ، انزل ، انزل ، وأنا متشبث ، لا ألبى ، وعند حد معين تقفز أمى من القارب ، يتلقفها أبى الذى ظهر فجأة مادًّا يديه ، يديران ظهرهما للجند المدججين ، يسرعان ، يذوبان فى اللون الأخضر الغميق ، بينما يولى القارب فى النهر وأنا ألعن الفراقَ ، أرى احتفالا اسرائيليا ، جند منهم يصطفون فى فناء مدرستى القديمة ، ظهر منهم ثلاثة يرتدون لباس مقاتلى البحر ، ثم تكاثر جمعهم ، أحدهم يشبه البحار الملتحى الذى رأيت صورته على علب السجائر ، تحلقوا حول شيء لم أتبينه بداية ، وإن علمت أن بحثهم طال عنه ، أعرف أنه ملقى فى المدرسة ، فيه درجاتى ، وشهاداتى حتى هذا الحين ، يشعلون ناراً ، يصرخون ، يرفعون الأيدى مهددين ، أرى نفسى جالساً فى خلاء أتفرج على شريط سينمائى وحدى ، فى البداية أرى تمثالا لواحد من آلهة الإغريق ، ذكره بادى ، ظاهر ثم يتبدل موضعى ، أصبح فى قاع بئر معتمة سوداء . وثمة فتحة دائرية يبدو منها ضوء السماء البعيدة ، أدرك أن عرض الشريط مازال مستمرا ، يخاطبنى هاتف خفى قائلا : سترى أباك ، أبدأ الانتظار ، أسمع خطاه ، ومع كل خطوة أرتفع مقدارا ، حتى شارفت على الضوء وبقيت فى مركزه ، ألمح أبى يخطو متمايلا ، طريقة المشى ذاتها ، يرتدى ثيابا جديدة لم أعهدها عنده .

«أبي . . أبي»

يلتفت ، اتجه نحوه ملهوفا عليه ، يبدو وكأنه ينتظر لقاء بمن يعرف ، أصافحه ، أنتبه إلى أنني دخلت الشريط السينمائي ، أنا جزء منه ، حواسي كلها تلتقط ملمس يده :

«أبي . . كيف حالك ؟»
«أنا بخير»
«أوحشتنا»

يبدى تململا ، يسحب بيده ، يستدير على مهل ، وإذا بي أرى أمي إلى جواره ، أهفو ، كيف لم أنتبه ، كيف لم ألحظ ، أى غفلة ؟ أنادي ، غير أنهما لا يجيبان ، يستأنفان نزهتهما في فناء الكون ، يبدو أمامي رجل غامض :

«أبي متوفى ، راحل ، فلماذا يصحب أمي ؟»
يلتفت ناحيتها ، لكنه لا يجيبني ،
«ألا تخبرني بما جرى لها في غيبتي ؟»
لا يلفظ حرفا ، بأى لسان أخاطبه ؟ فجأة أقول :

«ألا يمكنني أن أحصل على صورة لهما هنا ؟»
يغمزني في رجل آخر في ظهري ، يقول :
«طالما أنه وعدك فسيفعل ، لا تكن لحوحا ، وامض . »

فأنصرف مطرقا وأنا كاره حسير ، أرى نفسي متجها إلى مجمع هائل من المساكن الشعبية ، آخر ما بناه عبد الناصر للفقراء ، أتوقف عند باب شقة ، تبدو أمي حزينة ، عاتبة ، لا تتكلم أقول لها :

«لا تضيقي ولا تحزني ، لقد بدد الزمن شملنا ، وتلك مشيئة الدهر»

كنا نتأهب للانتقال من هذه الشقة إلى مسكن آخر ، لكن ليس كلنا ، ولم أدر من سيفارق ، ومن سيبقى ؟ ، يستمر سرياني ، يغيب عني ما أراه ، لا أتحقق من شيء . تتوالى على أمور وأقف على أشياء لا يسعني ذكرها لغموض معانيها ، ومثل ذلك يحرم على كشفه إلا لمن قطعوا في الطريق شوطا لما يؤدي إليه من التشويش ، فالحمد لله على ما منحه ، وما سمح به ، وإن فهمتم ما أشرت إليه قل تشغيبكم وربما زال كله ، وإذا الصحف نشرت ، وإذا السماء كشطت ، وإذا الجحيم سعرت ، وإذا الجنة أزلفت علمت نفس ما أحضرت ، عندئذ التفت شيخي الأكبر محيي الدين إلى ، بدا منه ما طمأنني وأراحني ، إذ تبسم لي ، قال :

«لا تدخل داراً لا تعرفها ، فما من دار إلا فيها مهاو ومهالك ، فمن دخل داراً لا يعرفها فما أسرع ما يهلك ، لا يعرف الدار إلا بانيها» ،

أقول :
«إني مسكين ، يضرب لي المثل بعد المثل ، ولا أفكر في تخبط الظلمة ، بل أحسب أنني في النور» .
يقول لي بلهجة حنو لم أعرفها منه :
«يا مجاهد ألم يزل . إمض إلى يوم عشته ولم تره»
أفهم ما يرمي إليه ، فيهب على نسيم الشوق ، يأخذني عني ، ويجذبني مني ، يذيب جواري ، ويمتحن كائني وبائني ، اسمع صوتا يهدر :

لمن الملك اليوم ؟»
يجيبه شيخي الأكبر محيي الدين . .
«لله الواحد القهار . . »

القاهرة : جمال الغيطاني

جميل عطية إبراهيم | "شطارة".. والمعلم جرجس

دار شطارة حول سور المستشفى حتى وجد فتحة مد منها رأسه ومسح الفناء بعينيه . عزوف هذه الأيام عن العمل . تسلق الأتوبيس وقطع المدينة ذهاباً وجيئة فى موضعه جالساً متأملاً حال الدنيا . عدة قروش فى جيبه وعلبة سجائر لم يتذوقها بعد ومن حين إلى آخر يلقى نظرة على الصحيفة فى يده ثم يطويها ولا يقرأ شيئاً منها فهو لا يعرف القراءة .

لمح شطارة مجموعة من المخبرين أمام بوابة المستشفى فتابع سيره ودار دورة وأقبل من الناحية الأخرى ، واندفع صوب البوابة ودفعها بقدمه وتقدم من البواب العجوز هامساً فى أذنه بعدة كلمات فرحّب به الرجل قائلاً : تفضل يا دكتور .

اندفع شطارة إلى الداخل ، ومر على دورة المياة ، ووجد سماعة طبية معلقة بجوار المرآة على الحائط ، فتناولها وصعد إلى الطابق الثالث على الدرج والسماعة فى يده .

المعلّم حلاوة صاحب دكان البقالة مكوم فى جلسته فى الشرفة ، ومسند رأسه إلى الحائط . عشرات من رجال المقابر والفراشة والمحاجر يقفون ويجلسون وهم يتحاورون فيما بينهم . الصبية يرمحون والنسوة يجلسن على مقربة من بعضهن البعض ويتحدثن بصوت مرتفع ويقهقهن ، ويرضعن الصغار من أثدائهن الصغيرة المتهدلة المقشفة . حوّل شطارة بصره عنهن قائلاً لنفسه : هؤلاء بقايا نسوة .

بحث بعينيه عن أم إسماعيل النّدّابة فلم يجدها بينهن فانتقل إلى الصبايا وكن يجلسن وحدهن . سميحة أخت زينات تتصدر الجلسة . أشار إليها بعينيه ، ودفع باب الغرفة ، ووقف فى منتصف الغرفة فرأته صفية وضحكت .

تقدم شطارة بخطوات ثابتة ، وبأدب جم ، وهو ينحنى أمامها ويقبل يدها : « صباح الخير يا أبلة صفية » . وتقدم ناحية لواحظ وهو يخفض من بصره قائلاً : « صباح الخير يا هانم . ثم أكمل دورته بالتوجه إلى والد سيد وأحاطه بذراعيه قائلاً : ألف حمد الله على سلامة سيد بيه » . فأجابه الرجل بصوته الأجش المحبوس : « تُشكر ياشطارة » .

احتارت لواحظ فى أمره فقالت لها صفية ضاحكة : « شطارة فى الطب » . فاحتج شطارة مدعياً أنه قد تخرج وعلى وشك أن يفتتح عيادة له .

رفع سيد جذعه الأعلى ، وبدأ فى تحريك ذراعيه مرحباً بالجماهير التى تهتف بحياة الثورة ، وقد أثار حميتها بخطابه فحياه شطارة قائلاً : « سلامتك يا سيد بيه » . تأمله سيد طويلاً وهو يمد رقبته المعروقة ويرفع رأسه ويحلق فيه بعينين زائغتين ، ثم حياه بيديه وهو يرفعهما نصف رفعة ويضعهما على الفراش .

● هذا الفصل « الروائى للكاتب » جميل عطيّة إبراهيم مأخوذ من رواية له لم تنشر بعد بعنوان : « النزول إلى البحر » . . وتدور أحداث هذه الرواية ، بين المستشفى والمقابر ، حول أمراض الجسم والروح فى قاهرة السبعينيات . . . والبحر هنا هو بحر الناس فى قاع القاهرة ، المضطرب بأمجاد صغار الناس الذين هم وحدهم الكبار ، وهم موجُه العميق .

● ولجميل عطية إبراهيم مجموعتان قصصيتان هما : « الحداد يليق بالأصدقاء » ١٩٧٦ و « البحر ليس بملآن » ١٩٨٤ . . وله رواية وحيدة نشرت بدمشق ، بعنوان : « أصيلة » فى أواخر سنوات السبعينيات .

قال شطارة : « محسوبك شطارة يا سيد بيه » .

أجاب سيد ونظراته غائبة : « أهلا شطارة » .

دقت ممرضة على الباب ودخلت وهي تسأل قائلة : « سماعة الدكتور عزمى هنا ؟ » أجابها شطارة قائلاً : « السماعة فى دورة مياه الطابق الثانى جنب المرآة » .

خرجت الفتاة تُهرول وبينما هى مندفعة تذكرت أن دورة مياه الطابق الثانى مخصصة للحريم والدكتور عزمى لا يدخل هذا العنبر ، فعادت إليه متوسلة أن يدلها عليها .

قال لها شطارة وقد راقته فى وقفتها وهرولتها : « خذى هذه السماعة وأعطيها للدكتور عزمى حتى يهدأ » . ثم أردف قائلاً : « إنه لن يميز بينها وبين سماعته » .

قالت الفتاة لنفسها : « إذا كان ينسى نفسه ويدخل عنبر الولادة . هل يعرف يمينه من يساره » .

قدمت الممرضة السماعة إلى الدكتور عزمى فسألها بغلظة أين وجدتها ؟ فقالت له : « فى دورة مياه الطابق الثانى جنب المرآه » .

صرخ فيها قائلاً : « مؤامرة قذرة » . وأخذ يرغى ويزبد مدعياً أنه لم يصعد إلى الطابق الثانى منذ شهرين ، واقترب من الممرضة وفى نيته صفعها ، فأوضحت له رئيسة الممرضات أنه لا داعى للحدّة وطلبت من الفتاة مغادرة الغرفة .

الدكتور عزمى يضرب كفاً بكف قائلاً : « إذا لم يصعد إلى الطابق الثانى فكيف وجدت سماعته فى دورة مياه الحريم ؟ » .

وقرر التوجه إلى الدكتور صابر فى عيادته ليلاً ليطلب مشورته فيما يجرى له فى المستشفى من مصائب وكوارث .

انبعث صراخ من عنبر آخر . النسوة أول من التفتن إلى العويل وتشاءمن . وقف رجال الفراشة والحانوتية يتطلعون فى بساطة وهدوء مثل هدوء الأطباء والممرضات . خرج شطارة إليهم « ليقلب » الموضوع فنهره أحد المعلمين الصغار طالباً منه أن « يطنش » على الموضوع ، فرفض شطارة أن يتزحزح من موضعه قائلاً لهم إنه قد قدم لزيارة سيد بيه ، وليس فى نيته العمل اليوم .

مدّ المعلم « صباح » يده إلى جيبه وأخرج ورقة بعشرة جنيهات وقدمها له ، فتناولها دون أن ينبس بكلمة ووضعها فى جيبه قائلاً : ربع قرش لزوم الشغل يا معلم .

مد المعلم صباح يده فى جيبه الآخر وأخرج قطعة ملفوفة فى ورقة فضية وفور أن وقعت عينا شطارة عليها ولمسها بيده اختفت ، ولم يعد أحد يعرف أين خبأها ؟ .

قال المعلم صباح بصوت غليظ : نصف قرش بأكمله .
أجاب شطارة قائلاً : تشكر يا معلم .

اندفع شطارة ناحية الدرج ثم التفت وعاد إليهم قائلاً للمعلم : ورقتان فكة فقط للتخليص .

مد المعلم صباح يده إلى جيبه للمرة الثالثة ويعرف شطارة أن هذه هى آخر مرة يمد فيها يده إلى سيالته ليخرج شيئاً ، فالمعلم صباح ضيق الخلق قليل الكلام وقبضة يده يسقط بها على صدغ أقوى الرجال فيطب ميتاً . ومد شطارة يده إليه وتناول ورقتين من فئة الجنيه ، وانطلق بعيداً عن الشرفة صوب الناحية الخلفية من المستشفى حيث المشرحة والمخازن ، فقطع الباحة الكئيبة الغارقة فى مياه الرشح فى قرف وتوجه إلى مبنى مواجه ، له بهو واسع ، على جانبه حجرة فى ممر صغير معتم ، ودفع الباب . ولم يجد أحداً فتناول كرسياً وجلس يفك السجائر ويخلط الدخان بالحشيش .

دفع الخواجة جرجس الباب بقدمه فداعبت أنفه رائحة الحشيش ، فمد رأسه ، ولمح شطارة يدخن ، ففتح فمه وضحك حتى بانت أسنانه المكسورة .

رحّب به بصعوبة من حلقه وقد تساقطت أسنانه . وقدم شطارة سيجارة له ، فسحب الخواجه جرجس نفساً عميقاً وحبسه فى صدره حتى بانت عروقه ونفرت ، ثم أخرجه من منخاريه الواسعين ، وقد امتصت رئتاه الحشيش ، ولم يخرج من منخاريه سوى العادم .

سأل شطارة عن أخبار الشغل فأجاب الخواجة جرجس قائلاً :

– ثلاث وفيات . حالة ولادة متعسرة . حادثة ترام . سكتة قلبية .

أخرج شطارة الورقتين من جيبه ، وطلب منه أن يُنْهى . وخرجا إلى المشرحة وأخذا فى مساومة أهل الموتى ، والخواجة جرجس يقسم بالأنبياء والرسل والسيدة العذراء ورحمة الأجداد أنه يود خدمتهم ، وأنه لا مصلحة له ، واتفقا مع الجميع ، وتسلم شطارة شهادات الوفاة ، وتناول منهم العرابين .

عاد شطارة إلى الشرفة فأقبل عليه المعلم صباح ، وانتحى به جانباً فسلمه شطارة شهادات الوفاة ، فأمسك بها المعلم ، وتفحصها جيداً ، وراجع تواريخها ، وصحة الأختام ، ومواضع الدفن ، وشطارة يقف إلى جواره صامتاً .

أشار المعلم صباح إلى واحد من المعلمين الصغار فتقدم نحوه ، فسلمه واحدة من الشهادات ، ثم أشار إلى اثنين من المعاونين ، وطلب منهم التوجه مع شطارة فى صمت لإنهاء الشغل ، والعودة فى المساء بعد نصب السرادقات . ومد المعلم صباح يده فى جيبه وأخرج خمسين جنيها ، وقدمها إلى شطارة ، فوضعها فى جيبه ، وتقدمهم إلى المشرحة .

النسوة والرجال فى الشرفة يتجاذبون أطراف الحديث ، فلم يحس أحد بما يجرى من اتفاقات ، فقد تم كل شيء فى هدوء حتى أن شطارة لم يفتح فمه بكلمة واحدة . سلم شهادات الوفاة إلى المعلم فى صمت ، وتسلم منه النقود ، ووضعها فى جيبه فى صمت ، وتقدم المعلمين والصبية دون كلمة وكأن الموت وطقوسه قد سيطر عليهم ، وعندما عاد المعلم صباح إلى جلسته وسط الرجال فتح موضوعاً آخر للنقاش .

عاد شطارة إلى غرفة الخواجة جرجس ، وقد راقته بمتمتها

وهدوئها ليجلس بين الملفات والدوسيهات التى يطلق عليها الخواجة جرجس « الأضابير » ولا عمل له سوى الجلوس بينها فى العتمة ، أو التجول فى ردهات المستشفى .

نافذة صغيرة تطل على منور ضيق ، ويسقط منها تيار هواء بارد يرطب القعدة ، ويبعد رائحة التراب والقدم عن أنف الجالس .

لا أحد يعرف على وجه الدقة ماذا يعمل الخواجة جرجس ، أو اذا كان من العاملين أصلاً بالمستشفى ؟ ! يشاهده طلبة الكلية فى سنوات دراستهم ، ويتسلمون وظائفهم ، ويأتى المدراء ، ويحتارون معه ، ويتركونه على حاله فى جلسته كجزء من المخازن ، أو قطعة أثرية من المستشفى .

يقول الخواجة جرجس لخاصته من الفراشات والتمرجيات والموظفين الجدد أنه دخل الخدمة فى عهد السلطان حسين أو بعدها بعدة سنوات ، ويخرج لهم من جيبه قطعة فضية عليها اسم السلطان حسين ، مدعياً أنها أول مرتب تناوله فى حياته . فيسألونه عن الريال وقيمته فى تلك الأيام ، فيدعى أنه بمثابة مائة جنيه من نقود اليوم .

يروى الخواجة جرجس لشطارة أن الدكتور صابر يضيق عليه هذه الأيام ، وأنه قد قرر التخلص منه وقطع عيشه ، وأنه يود أن يتحدث إلى أقربائه . فى يد كل منهما سيجارة ، وبينهما هما يتسامران تهب عليهما نسمة خفيفة ، فتخفف قيظ الصيف .

من وقت إلى آخر يضيق صدر الخواجة جرجس بالدخان فيسعل ، ويخرج منديلاً كاكىّ اللون ، ناعم الملمس ، ويمخّط أنفه قائلاً : هذا المنديل من عهده الجيش الإنجليزى وكان يخص الجنرال اللنبى . ويطلب من شطارة أن يمسكه ، فيتأفف من مخاط الرجل الذى سود اللون الكاكى ، ويشيح بوجهه عنه .

عبث الخواجة جرجس بعدة أدراج ، وفتح عدة دواليب ، ثم تناول بخاخة ، وعلبة صدئة ، وخرج بها إلى الردهة والممر ، وأخذ يرش المكان ويعبقه من الخارج والداخل ، وانبعثت رائحة نفاذة تحرق الأنف ، وتلهب العينين حتى كاد شطارة أن يفطس ، والخواجة جرجس يعفر الدنيا ويضع المنديل الكاكى الوسخ على نصف وجهه الأسفل ، ويخفى فمه وأنفه ، ويتحرك وسط الغرفة ، حتى صرخ فيه شطارة أن يكف عن الرش فقد احترق أنفه .

قال الخواجة جرجس ضاحكاً : هذا السائل يبعد العتة عن الأضابير .

خطف شطارة البخاخة منه وأقعده فى موضعه وهو يعطس ، وطلب أن يتحدث إليه حديثاً جاداً قبل موتهما من هذا الرش .

قال الخواجة جرجس إن هذه الرشة تبعد العتة والطامعين فى الغرفة فوافقه شطارة على حكمته .

أعد شطارة سيجارة وسأل الخواجة أن يشاركه على عربة لنقل الموتى . فقهقه الخواجة جرجس قائلاً لكإن عربة الموتى التى تنقل المسلمين لا تنقل النصارى .

قال شطارة متغلباً على هذه المشكلة : نطبق مبادىء الوفد .

سايره الخواجة جرجس فى الحديث وأمعاؤه تتمطى ، فأخذ يدعك بطنه ويرفعها ضاغطاً على اللحم وأخذ يميل يميناً ويساراً ويتأوه ويخفض جذعه الأعلى تحت المكتب ، ويغوص برأسه حتى يقترب من الأرض ، ثم يعود ويقب ثانية ، ويفرك بطنه ، ويفك حزامه العريض وجسده النحيل الضائع فى القميص والسروال يموج معه ويتمتم بالأدعية ورحمة القديسين قائلاً : يا ست يا عذراء .

شطارة يرقبه ضاحكاً وعندما احمرت عيناه من الألم أحس بالخوف ، فأخذ يدعو له هو الآخر بالفرج .

غاب الخواجه جرجس تحت المكتب وأخرج ريحاً خفيفاً واهنا فاستراح ، وأراح شطارة من الهبوط والصعود ، وجلس معتدلاً وقد فارقه حياؤه من ألا عيب بطنه .

قرر شطارة فى التو واللحظة الهجوم على هذا الرجل العجوز المراوغ ، وأن يحزم أمره معه فهو يعرف مقصده جيداً منذ قدومه إليه ، وسأله :

— البضاعة جاهزة الليلة . فيه زبائن ؟ !

— أجاب الخواجة جرجس فى مسكنة : الجو معكّر والحكومة صاحية .

دقق شطارة فى وجهه المتجعد ، فوجده جاداً ، وليس هازلاً ، فسأل عن السبب . أجاب الخواجة جرجس موضحاً أن الطلبة العرب لا وجود لهم بعد قدوم الصهاينة ، ولا توجد دورس للتشريح .

قال شطارة ضاحكاً : إذا هى مسألة سياسية .

أجاب الخواجة جرجس : السياسة فى كل شىء . إذا فطرت فول هذه سياسة ، وإذا فطرت لحمة هذه سياسة .

أجاب شطارة وقد خاب أمله فى صفقة مغرية هذه المرة ، فالمرأة التى ماتت وهى تضع سوف يتم دفنها على طريق الجبل ، ويسهل نقلها ، وتماسك فى جلسته وادعى الهذر فقال :

— كل الذين ياكلون الفول والطعمية من رجالات السياسة إذن .

قال الخواجه جرجس مؤيداً : عليك نور .

حلق شطارة بعيداً فجثة المرأة تظل سليمة عدة أيام ، قبل أن يضرب فيها العفن ؛ ويأكلها الدود بسبب الفورمالين الذى حفظت فيه فى المشرحة ، وسأل الخواجة جرجس قائلاً :

— هل عرف الفراعنة الفورمالين ؟ !

أجاب الخواجة جرجس وهو يزهو بعلمه ، ويخرجه بالقطارة من فمه بسبب أسنانه المكسرة :

— الفراعنة عرفوا أهم من الفورمالين . السحر .

قال شطارة لنفسه : ياه . السحر أقوى من الفورمالين .

أحضر الخواجه جرجس من المطبخ قروانة مليئة باللحم والبطاطس ، وعدة أرغفة ساخنة وثلاث حبات طماطم حمراء مثل التفاح .

بدأ شطارة يزدرد اللحم ، ويقلب أموراً كثيرة فى رأسه ، ورأسه

يشع من دفء الطعام الساخن في حلقه وجوفه ، وفي قبضة يده التي يكور فيها قطعة اللحم ، ثم يزقها في فمه ، ويقلبها ، ويرفعها على طرف لسانه حتى لا تحرق سقف فمه ، قبل أن يقذف بها في جوفه . جسده ساخن من الطعام ، وعيناه تشعان من الدفء ، وذهنه متوقد لماح . هو في حاجة ليعثر على كنز مقفول ليذبح قرداً على بابه فيفك طلاسمه ، ويفتح له ، ويغرف منه ، ويتزوج واحدة من هؤلاء الفتيات اللاتي يتمخطرن أمامه في ملابسهن البيضاء . إنه يعرفها . لكنه لا يبوح باسمها . ولا يذكرها أيضاً في خياله ، ويقرنها باسمها . يقول لنفسه عنها « هي » . وذلك من خوفه عليها من الحسد لجمالها ورقتها .

سأل شطارة ، وهو مهموم بحبها الخواجة جرجس عن قيمة الآثار التاريخية فأجابه وهو يتلعثم وبقايا اللحم غير الممضوغ تعوقه عن الحديث ويتأنى : « التاريخ أغلى من النقود » .

لا يوجد شيء أغلى من النقود في نظر شطارة ؛ فسأله مستوضحاً عن قيمة شهادة الميلاد التي يبدأ بها تاريخ الناس وهل لها قيمة ؟ ! أجاب الخواجة جرجس وهو يقذف بالكلمات : « شهادة ميلاد شطارة لا قيمة لها في السوق . شهادة ميلاد نابليون ، أو هتلر ، أو السلطان حسين ، أو جمال عبد الناصر ، أو سيد درويش ، أو محمد عبد الوهاب أو أم كلثوم .. تساوي خزنة » .

قال شطارة متعجباً والدفء والسخونة يثيران شهوته للحياة ، ويشدانه إليها ، وهو يحلم بحياة رغدة هنيئة ، وأكمل تعجبه وهو يرى الأشياء وقد تخلصت من زخمها ، وشفت كالهواء النقي أو المياه الشفافة قائلاً : ياه . خزنة بأكملها .

أدرك الخواجة جرجس بفطنته أن شطارة وجد مشترياً للأضابير التي في حوزته ، وقد تحدثا عنها في الشهر الماضي ، وقرر إثارة حميته ثانية . قبل خروجه من الخدمة قائلاً : « هذه الأضابير كلها نقود » .

قال شطارة : طمّني

أكمل الخواجة جرجس حديثه مزهواً : « وثائق تاريخية بها تاريخ الطب وتاريخ المستشفيات في البرّين ، وأسماء وشهادات أول دفعة درست الطب ، وتاريخ أول عملية جراحية . وثائق يابني وثائق .

سأل شطارة قائلاً : « الملف ولا مؤاخذة كم يساوي من نقود هذه الأيام ؟ » وذلك حتى لا يغرقه الخواجه في أحاديث عن الريال والعملات الذهبية ، تلك الأشياء التي لا يفقه فيها ، ومعظمها لم يسمع عنها .

أجاب الخواجة جرجس ويده غارقة في الطبيخ : « هذه الوثائق تباع بالصفحة يابني . الصفحة الواحدة تساوي جنيهاً ذهبياً من جنيهات الملك جورج » .

عاد الخواجة جرجس يتحدث عن الجنيهات الذهبية ، وقال شطارة لنفسه وهو يلوك الطعام : « هذا مرض فيه » وسايره في مبالغاته قائلاً : « أنت تجلس على كنز يا خواجه جرجس .

قال الرجل الداهية : « كنز من التاريخ . وليس من الجنيهات الذهبية » .

قال شطارة جاداً : « نحول التاريخ . نفكّه إلى نقود » .

فتح الكنز يحتاج إلى قرد . والقرد هو الخواجه جرجس . (عيناها واسعتان كعيني ثور هائج . قوامها ملفوف دون ملاءة لف . صوتها ناعم مثل الملائكة وهي تقول له صباح الخير » وتتابع سيرها ولا تلتفت إليه) . عرف شطارة الذين يشترون الأواني النحاسية القديمة والآثار وأبواب البيوت والمشربيات ، لكنه لا يعرف أحداً يشتري ملفات وأوراقاً قديمة .

انتهيا من الطعام فأشعل شطارة سيجارة واحدة ونفَخ منها عدة أنفاس للخواجه جرجس ، في الوقت الذي كان يطمع فيه في سيجارة له ، وأخذا يدخنان سوياً حتى احترقت السيجارة بين أصابعهما ، وكل منهما غارق في صمته ، ويستشف ما يدور في رأس الآخر ، والكنز تحت أرجلهما . وقال الخواجة جرجس لنفسه : « شطارة ابن حرام ، ويبيع الشمس ، ويعلب الهواء » .

وافترقا على لقاء قريب .

تجول شطارة في ردهات المستشفى بحثا عن زينب حتى وجدها . تقدم لها محيياً فحيته بابتسامة خفيفة وابتعدت عنه وسارت في طريقها .

اتجه شطارة إلى الخواجة جرجس سعيدا بتحيتها له . صوتها الحنون الناعم يأسره . حلم الأمس في التلفزيون أثار الشجون في نفسه وجعله يحس بضآلته وقلة شأنه . عاش ساعات تحت إضاءة كاشفة جعلته يرى تشققات جلده ، وذلك الفقر الذي تعيش فيه أم إسماعيل وزهية ، وإن بدت أم اسماعيل بالأمس كالقمر ، ولفتت أنظار الرجال . قال له سمعة : « هذه المرأة لها مستقبل في عالم « الكومبارس » الإضاءة القوية عرته وجعلته يرى حذاءه الممزق عند بطن القدم اليمنى ، وتلك البقعة الخفيفة على السروال فوق الجيب . رأى الناس الأكابر في الطرقات . والشوارع ، وفي السيارات ، وفي قصورهم ، ولكنه في هذه المرة رآهم تحت إضاءة كاسحة تفوق إضاءة الشمس واللمبات القوية التي يعلقها الحاج صباح في المآتم . لمبات قوية قوتها مليون أو ١٠٠ مليون . زهية قالت له مبهورة وهما يرقبان الزفة ويتأملان أم إسماعيل : « لمبة واحدة يا شطارة تنير الترب والمدافن كلها . » لمبة واحدة تعلق في الليل تبعد العتمة . كره العتمة . كره الخفافيش من أجل زينب . بالأمس ترك السائق عند أم إسماعيل ، وذهب إلى الخُصّ ، وأشعل اللمبة الجاز نمرة خمسة ، ورقد تحتها ، ورفض الخروج للتدخين تحت التعريشة قرب مقبرة حمدان باشا . شطارة كره العتمة بينما الخواجة جرجس يعشق العتمة . الغرفة ساكنة كالمقابر وتلك المواد التي يرشها تقتل الأحياء . وجلس في موضعه في الغرفة المعتمة أمام المكتب الخالي ينتظر الخواجة جرجس .

تلفّت إلى تلك الأعمال التي تدر مالا ، ولا تتطلب جهدا . لا يبيع ولا يشتري ويجري الصفقات ويدور على الأحياء وله أصدقاء في الصاغة ، والمغربلين ، وخان الخليلي ، ودمياط ، والحسين ، ولا ينقصه سوى معرفة موظفي البنوك ، وتحويل العملات ، واللعب بالدولارات . قال له سمسار في العتبة الدولار سيد العملات فلم يلتفت كثيرا إلى كلامه وبعد فترة سأله عن الريال

السعودى فقال له وقت الحجّ فقط . الخواجة جرجس يحمل عملات فى جيبه . جالات تعمل فى شقق مفروشة وتجمع عملات أجنبية ، فهل يدخل هذه المعمعة ؟ الخواجة جرجس يقول انفتاح يا شطارة انفتاح . مشروعات . الأمريكان يعمرون البلد بعد أن خربها الروس . لكنه لا يفهم شيئاً . يتفق مع جالات والخواجة جرجس وافتتاح دكان للصرافة . ويكف عن تدخين الحشيش ويكتفى بالبيرة .

دفع الخواجة جرجس الباب بقدمه ومد رأسه فوجد شطارة يجلس ساهما لا يدخن أو يلف السجائر ، فتشامم ، ورحب به ، وهو يرقبه بأسفل عينيه من تحت النظارة .

أخرج شطارة النقود من جيبه وقدمها إلى الخواجة جرجس ، وطلب منه بقية الملف تأمل الخواجة جرجس النقود الجديدة وكتب أرقامها فى ورقة . قال له : « نقود من البنك » .

تعجب شطارة من قوله : « كل النقود يطبعها البنك » ، وسأل الخواجة جرجس مستوضحاً ؟ قال له الخواجة جرجس ضاحكاً : « وقعت على زبون ثرى . زبون يتعامل مع البنوك . عشر ورقات « سرى واحد » .

الخواجه جرجس يرى أشياء غريبة . يدقق فى كل شيء ويفحصه . قال له شطارة وهو يحس بالقرف منه : « إنت مرابى » .

شطارة مكتئباً . يجلس فى مقعده ثابتاً ولا يتحرك . وتخوف الخواجة جرجس منه وسأله عن أحواله فأخبره أنه ذهب بالأمس إلى التلفزيون ، ورأى الممثلات وبنات خرطها خراط البنات ، وأنه قرر أن يتزوج ، وعليه أن يبحث عن عمل آخر له وشقة . أدرك الرجل المحنك أن شطارة قد وقع فى حب فتاة لا تطال . عيناه تشعان بالقلق . سأله الرجل : « جميلة هى ؟ » قال شطارة : « قمر » .

صمت الرجل العجوز برهة وبعدها أدار الحديث وجهة أخرى . عد النقود مرة ثانية وسأله عن الأرقام التى يفضلها فلم يسمعه شطارة . رأى شفتيه تتحركان ، ولكنه كان مشغولاً بزينب فلم يسمعه . قال الخواجة جرجس ضاحكاً : « ابتعد عن السبعة والإحدى عشر والثلاثة عشر » .

وقدم له خمس ورقات . وقام وتناول ملفاً قديماً وطلب منه أن يخفيه فى صدره ، وتفحص شطارة الملف بعينيه ، وقلب فى أوراقه ضاحكاً : « هذه الأوراق فيها تاريخ الطب والجراحة » . قالت له أبلة صفية : « الدكتور صابر فرح بها ومستعد يدفع فى الصور » .

الخواجة جرجس لم يسأله عن الزبون ، ولم يتطرق إلى ذهنه أنه عرضها على الدكتور صابر ، وانشغل بمعرفة تلك الفتاة التى جعلته يكف عن تدخين الحشيش ، وهو الذى لا يكف عن لفه . علبة السجائر على مائدة صغيرة أمامه لكنه لا يمد يده إليها . وأخرج الخواجة جرجس سيجارة من سترته وأشعلها ، وشطارة يجلس صامتاً يتأمل زينب ونادماً لأنه لم يتعلم القراءة والكتابة . هل يسعى لتعلمها هذه الأيام ؟ الخواجة جرجس يقرأ ويكتب وسممة خفيف العقل يقرأ ويكتب وأبلة صفية تقرأ وتكتب ولهذا تزوجت الدكتور صابر . « يقب يغطس يتزوج من زينب كيف » ؟ .

النقود لا تكفى . الشقة لا تكفى . الوظيفة لا تكفى . يبقى أمامه أن يخطفها أو يهملها تحبه . أخته الصغيرة هربت مع صياد سمك . أحبته ، وأكل عقلها ، وهربت معه ، وتركت خطيبها المتعلم ابن المدارس . وإذا لم تحبه هذه الفتاة لن تجبرها قوة على وجه الأرض على الزواج منه . لا النقود ، ولا الوظيفة ، ولا الجاه .

هرش الخواجة جرجس رأسه وسأله وهو لا ينظر إليه : « والبنية موظفة ؟ » ! أجاب شطارة فى بساطة وقد فاته مغزى السؤال : « نعم » قال له الرجل العجوز : « ابتعد يا شطارة عن الموظفات » أدرك شطارة مقصده فقال غاضباً : « أنا أفهم أحسن من المتعلمين » . قالها بصوت خافت منكسر . قال الرجل له : « إنت عندى يا شطارة أحسن من مائة من المتعلمين » .

استراح شطارة قليلاً لحديثه وأكمل قائلاً : « أود أن أصارحها بالحقيقة » .

أدرك الخواجة جرجس أنه قادم من عندها للتو وقد صدّته : « تراك وتعتقد أنك طبيب ؟ » قال شطارة ساهما : « ربما » .

فك الرجل العجوز قميصه ، وأخذ يدعك عضم صدره بيده ، ورائحة الفانلة السوداء المتسخة تفوح منها ، وقد اختلطت الأوساخ بالعرق ، ببقايا الفانلة التى تهرأت ، وهو يزيل الفتل الملتصقة بجسده ، ويرميها إلى جوار المكتب ويقول : « آه . آه » . بعدها أخرج سيجارة من جيبه الداخلى وأشعلها وفتح فمه قائلا فى حزن : « أرجو يا شطارة ألا تكون عينيك قد وقعت على زينب » .

بهت شطارة من حديثه وقد أسقط فى يده وكشف سره . وأكمل الخواجة جرجس وكأنه يقرأ شيئاً لنفسه : « زينب يقع الجميع فى غرامها . انتحار . جرائم . وهى لا هنا ولا هناك » .

أثار الخواجة جرجس فضول شطارة بكلماته الغامضة وسأله : « زينب من ؟ » قال الخواجة جرجس فى بساطة وهو يهرش جسده ويدعكه : « زينب أميرة المعامل » . فجلس شطارة منطوياً ، وقد باح بسره للرجل ، دون أن ينطق ، وفضحته عيناه ، وعرته لهفته عليها ، وقال له معترفاً : « نعم هى » .

قال الرجل : « ابعد عن الحية يا شطارة . فى التوراة أخرجت الحية آدم من الجنة . إبعد عنها وعن طريقها » .

الخواجة جرجس حزين مقطب ، ويرجو له الرحمة والشفاء . وفجأة انطلق يبكى مثل الأطفال . دموعه انسكبت على وجنتيه الهبارزتين الخاليتين من اللحم ، فسقطت على المكتب ؛ عيناه الحمراوان برزتا من محجريهما . وخاف شطارة أن يكون الرجل قد أصيب بذبحة بينما الخواجة جرجس يقول له : « عدنى يا شطارة أن تبتعد عنها . عدنى يابنى » .

يقف على رأسه كالطفل الصغير قائلاً : « أعدك . أعدك يا خواجة جرجس أعدك » . ولم يترك الخواجة جرجس حتى أقسم له على المصحف والتوراة أنه لن يقف فى طريقها ، أو يدع قلبه يميل إليها فأقسم له شطارة .

القاهرة : جميل عطية إبراهيم

انتظار

رجب سعد السيد

طعم جديد لمؤتمر القائد هذه المرة . انتقد الرجل أوجه التقصير التى سجلها على قواته فى المشروع الأخير ، ولكن تعنيفه لم يكن شديداً كعادته فى المرات السابقة . . بل لم يكن هناك تعنيف بالمرة . . مجرد إشارات ونصائح لتلافى الأخطاء . والحقيقة أن الأخطاء ـ بالمقارنة بحال الكتيبة فى بداية برنامج التدريب ـ لا تكاد تذكر .

وقد بدأ الرجل ـ على غير عادته ـ بالإشادة بالجهود المبذولة والنجاحات فى تحقيق المعدلات والمستويات المطلوبة فى العمل . أكثر من هذا ، راح يوزع المكافآت العينية ـ من أرباح (الكانتين) ـ على الفصائل والأفراد الذين كان لهم دور متميز . كان صوت الرجل أقل خشونة ، وكان الحاضرون ينصتون فى صمت تام وانتباه كامل . كان للعاطفة الواضحة فى حديث الرجل تأثيرها فى ذلك ، دون شك . ولكن الصمت ـ على الأقل عند معظم الحاضرين ـ كان له وقع خاص ، أو كان ناتج إحساس لم تتضح معالمه بعد . انتهى قائد الكتيبة من حديثه ، وصمت للحظات ، ثم واصل :

ـ « ربما كان هذا آخر مشروع للجيش نشترك فيه . . وبنفس الترتيبات سيكون دورنا فى المعركة بإذن الله . »

وتساءل إن كان ثمة استفسارات أو تعليقات ، فلم يتقدم أحد . واصل :

ـ « لابد من فتح الممرات فى الساتر الترابى . . تعرفون مدى حيوية الدور الذى ستؤديه بإذن الله . . حتى لو فقدنا كل معداتنا . . سنفتح بالمعدات اليدوية . . وإن تحطمت هذه أيضاً ، سنفتح بالأظافر . »

والتقط علبة سجائره ، ورفعها فى يده وهو يخرج منها واحدة ، مشيراً إلى رجاله أن يشاركوه التدخين بعد أن انتهى المؤتمر . سارع معظم الحاضرين إلى سجائرهم ، وامتلأت القاعة بالدخان المتصاعد من بين أصابع الرجال وشفاههم . التفت القائد إلى أحد مساعديه وسأله ملاطفاً :

ـ « أليس لديكم شيئاً تقدمونه لنا فى هذه السهرة الرمضانية ؟! »

انتفض المساعد واقفاً وهو يبدى أسفه لسهوه . أشار بيده إلى جندى الخدمة الواقف فى نهاية القاعة ، ولم تلبث صحاف « الكنافة » ـ تسبقها رائحتها الشهية ، وأكواب (قمر الدين) المبرد أن تدفقت إلى الموائد المتراصة طولياً متعامدة مع مائدة القائد ومساعديه ، فأشاعت جواً خاصاً من الدفء العائلى . واهتم بعض الضباط ـ فى تعليقات

● هذا الفصل الروائى للكاتب السكندرى « رجب سعد السيد » . . من رواية له بعنوان : « النجاة . . النجاة » . . وهى رواية من ثلاثة أقسام الممر ، والمفازة ، والنجاة . . النجاة » . وبطلها جندى شاب ، كان قبلا مهندسا ، وشاعرا وفنانا تشكيليا ، وركز وجوده كله كجندى على ضرورة تجويده للأداء القتالى ، وكان بين الموجات الأولى من العابرين لقناة السويس ، الذين فتحوا الساتر على الضفة الشرقية للقناة ، ويصاب ويغادر المستشفى ليبدأ جهادا آخر أكبر فى ساحة الوطن ، يمر فيها بالمفازة ، ويصبح شعاره مع ارتفاع رصيده ، كمهندس فى بلد عربى « النجاة . . النجاة » ، بينما تتصدع حياته الأسرية ، ويتسلل الوهن إلى قلبه ، وإلى دمه .

● وللكاتب السكندرى روايتان لم تنشرا بعد ، إحداهما هى هذه الرواية ، والأخرى رواية تسجيلية عن تجربة العمل والحياة خارج مصر ، ولم يحدد لها الكاتب عنوانا بعد .

مرحة ـ بأن يطمئنوا إلى أن هذه الوجبة لن تضاف إلى «حساب الميز» الخاص بكل ضابط . .

انصرف القائد ، وتحولت الجلسة إلى حلقات صغيرة . تنوعت الأحاديث . تصاعدت الضحكات من حين لآخر . تثاءب الملازم أول احتياط «أحمد ماضى» :

ـ «معذرة . . أنا مغادر . . الليل يكاد ينتصف» .
صاح به زميل :
ـ «أهكذا تترك صديقك وهو لم يكمل الحكاية ؟» .
ـ أنا شبعان من حكايات (أبو على) . . تصبحون على خير» .
تصاعدت ضحكاتهم مع تعليقات ساخرة حول ما كان يحكيه لهم الزميل عن غزواته النسائية . وقف الملازم أول حسن سليمان هو الآخر ، وصاح :
ـ «أنا أيضاً ذاهب معك . . أنتم لا تستحقون . أمامكم عشر سنوات ليكون لكم نصف خبرتى ! . . حقاً . . لستم إلا مجموعة تلاميذ فى ثياب ضباط» .

ضحكوا جميعاً ، بما فيهم حسن سليمان نفسه الذى كان يقفز درجات السلم القليلة ليلحق بأحمد ماضى فوق سطح الأرض .

لم تكن السماء مظلمة ، بالرغم من عدم تواجد هلال الشهر الوليد . كانت هناك بعض السحب الخفيفة ، وكان الهواء منعشا ومختلفا كل الاختلاف عن هواء قاعة الطعام . سار الزميلان صامتين مستسلمين لأفكارهما الخاصة . كانت عينا أحمد تمسحان أرجاء الموقع بينما كانت ذراعاه ملتفتين حول صدره . قال :

ـ «بالرغم من قصر المدة التى قضيتها فى الكتيبة ، إلا أننى أحس بألفة شديدة مع هذا الموقع . . خاصة فى مثل هذه الليلة الجميلة !» .

ـ «كل الصحارى تتشابه . . والألفة تأتى من الحركة وصحبة الحياة» .
كانت عقارب الساعة تتحرك مخلفة وراءها أول أيام شهر الصوم ، وكانت فرحة الجنود بشهر رمضان لاتزال طازجة تعكسها حماستهم الشديدة وانهماكهم فى إعداد طعام السحور ، والالتفاف فى مجموعات حول الطعام ، استجلابا لرائحة وذكريات جو الأسرة .

كان الضابطان الشابان لا يزالان سائرين فى موقع الكتيبة المنتشرة انتشارا واسعا فى حضن (تبة) متوسطة الارتفاع . وجاءت ملاحظة أحمد ماضى ـ بعد لحظات من الصمت ـ تشى بأن حالة النعاس التى كانت تهاجمه فى (ميز الضباط) منذ دقائق قد تلاشت ، وحلت تلك الاتقادة الذهنية التى يعرفها فيه (حسن سليمان) والتى تجعل عينيه تتسعان :

ـ «هل كانت هذه الصحراء تحلم فى يوم من الأيام بأن تحتضن هذه الألوف العديدة من أعظم شباب مصر ؟!» .

لم يشأ حسن سليمان ـ وهو الخبير بزميله من طول المعايشة اليومية ـ أن يعلق . . فلم يكن ذلك سؤالا حقيقا ، وإنما كان مقدمة لطرح نفس الفكرة التى تمسك بتلابيب عقل أحمد ماضى وقلبه منذ تزاملا فى الكتيبة ، وربما من قبل ذلك بكثير :

ـ «أتمنى ـ بعد الحرب ـ ألا نهجرها مرة أخرى ! . . أتمنى أن تعلمنا ـ ونحن نعاشرها الآن ـ أن نظل نحبها . . أتمنى ألا يعود التلاميذ إلى تلوينها ، فى لا مبالاة باللون الأصفر كما كنا نفعل فى درس الجغرافيا !» .

ـ «يبدو أن لليالى رمضان تأثيرها السحرى . . قائد الكتيبة أولا ، وأنت الآن تكاد تقول الشعر !» .

وسكت للحظات ، ثم تابع :
ـ «أهم ما يجب أن نفكر فيه الآن هو الحرب . . متى الحرب ؟ . . إلى متى نظل نحرق أعصابنا فى تدريبات ومشروعات ؟!» .

ـ «كأنك لم تسمع كلمة من حديث الرجل الليلة !» .
هز رأسه فى لا مبالاة :
ـ «يا عمى !»
هنا ، وصلا فى حديثهما إلى نفس المنطقة . فى كل مرة يدور بينهما الحوار عن الوطن وقضيته ينهيه حسن نفس النهاية . فى بداية الأمر حاول أحمد ماضى أن يقنعه ولو بمجرد ترك الحوار مسترسلا ، ولكن حالة اليأس التى كانت تصيب حسن سليمان تمكنت منه . ولم يترك أحمد ماضى هذه الظروف تؤثر فى علاقته بزميله الذى يقيم معه فى نفس (الملجأ) ، وكان يرى أنها روح شبه عامة بين الشباب أفرزتها أحزان النكسة المتراكمة . فقط ، عند الوصول إلى هذه الحال كان أحمد ينأى بنفسه عن احتمال الإصابة بالعدوى . وعدوى القنوط سريعة الانتشار .

كان حسُّ الشاعر لديه ـ الذى لا يعرفه أحد فى الكتيبة ـ يهمس له بأن هذه الصحراء لن يطول صمتها طويلا . وكان يترك نفسه للأحلام ـ التى رفضها حسن سليمان فى الوقت الراهن ـ حول ضرورة أن تكون الحرب ، حين تقع ، حدثا حضاريا ينقلنا معه إلى آفاق أكثر رحابة . أحلام شاعر فنان أطفأت فيه ظروف الجندية ـ إلى حين ، كما يؤكد دائما لنفسه ـ جذوة الحماس للرسم بالكلمات وبفرشاة الألوان . هذه الأحلام هى كل صلته بعالمه المتوارى . لقد تقافز ذلك الشاعر القديم فرحاً الليلة ، وهو المتخفى فى ثياب الملازم أول أحمد ماضى قائد الفصيلة فى سلاح المهندسين . . تقافز وهو يستمع إلى قائد الكتيبة وهو يقول الشعر . لقد قال « نفتح بالأظافر » وهذا شعر . . خيال . وما أعظم أن يكون القائد شاعراً أيضا . هنا ، حدث ذلك الرنين ، وصدح ذلك الصوت الداخلى بأن الرجل يتكلم عن أحداث عظيمة قادمة يراها بحسه العسكرى .

ـ «هل تعتقد أن إشارة القائد فى هذه المرة تعنى شيئا ؟»

أخرجه سؤال حسن سليمان من نطاق تأملاته . فرح بالسؤال . إنه يؤكد ما كان يفكر فيه . لقد مس الرجل بحديثه كل القلوب ، حتى الملفوفة بضباب اليأس . لقد اكتملت دائرة الرنين ووصلت الرسالة للجميع .

ـ «الحرب قادمة يا عزيزى . نحن هنا لنحارب ، إذن فهى

قادمة .. أشياء تجعلنى أشعر بريحها تقترب ...»

رجع حسن سليمان مرة أخرى إلى الكلمات المصبوغة باللون الأسود :

ــ «لست أعرف هذه الأشياء التى تتحدث عنها . ولكنى أرى الناس فى الشارع .. واقرأ الصحف التى رجعت تلهث خلف أخبار النجوم والكواكب وتنشر إعلانات الفضيات وعطور باريس والذين هبطوا من السماء والذين خرجوا من الأرض ، وأسمع شرائط الأغانى الهابطة فى التاكسيات .... ولا أرى إلا أننا نعيش فى معسكر ممل ، نأكل ونشرب ونتقاضى مرتبات من هنا ومرتبات أخرى من أعمالنا المدنية التى لم نمارسها ولو لساعة واحدة !» .

فى هذه المرة ، ارتفعت قبضة أحمد ماضى وحطت فوق كتف حسن فى خبطة مخففة لتوقف هذا الرشاش :

ــ «يا رجل .. لا تجعل هذه النغمة تفقدك توازنك وتصيب أفكارك بالفوضى .. فكر قليلا ... كل ما تتحدث عنه هو ظواهر طبيعية .. وإن كنت أنت الذى تشارك فى صنع الفعل الإيجابى الكبير المنتظر قد وصلت إلى هذه الحال من اليأس والحزن ، فما بالك بالآخرين خارج الجيش ممن تعتصرهم المحنة مضافاً إليها ظروف المعيشة الصعبة ؟!» .

ــ «لا أحد يشعر بشىء . أنظر للتسيب فى الشوارع» .

ــ «بل يشعرون ، ولكنهم يفتقرون إلى الفعل الإيجابى ، لذلك ينشأ ما تتحدث عنه . انتظر .. لن يطول الانتظار كثيرا . صدقنى . ستعيد الحرب ترتيب كل الأشياء» .

ــ «أتمنى أن أصدقك . ولكن ....»

منعه أحمد من الاسترسال . جذبه من يده مائلاً به إلى مدق فرعى :

ــ «لا تدع دمك يثقل ، ولا تجعلنى أعتقد أنك لا تجيد إلا حديث اللهو والنساء !» .

ابتسم الرجلان وهما يواصلان التقدم فى طريقهما . صاح حسن :

ــ «إلى أين هكذا ..؟»

ــ «سنصل إلى «الكانتين» لأشترى علبة سجائر» .

ولم يكد ينهى كلماته حتى استوقفهما جندى فى نوبة خدمة الحراسة الليلية ، صائحا مشرعا سلاحه . ثبتا فى مكانيهما . تقدم أحمد ماضى ، بصفته الضابط الأقدم ، وتعارف مع الجندى بكلمة المرور الليلية السرية . سحب الجندى سلاحه ، ورحب بالضابط بطريقة تشى بمعرفته الوثيقة به . أثنى أحمد على يقظته ، وسأله عن احتمال وجود سجائر بالكانتين . قال الجندى إنه مغلق وقد نفدت السجائر منذ الإفطار . عرض عليه بإلحاح بعض سجائره . شكره الضابط وواصل سيره مع زميله إلى (الملجأ) الخاص بهما .

تتشابه الملاجىء فى مكوناتها وطريقة تركيبها . حفرة مستطيلة لا يزيد عمقها عن الثلاثة أمتار ، تستند إلى جدرانها الطولية عوارض حديدية بنفس الطول أو أقل قليلا ، ومقوسة إلى الخارج بحيث تلتقى حواف العوارض المستندة إلى الجدارين الطوليين فى منتصف موقع الملجأ تقريبا .. ويربط بين كل عارضتين من أعلى امتداد من القضبان الحديدية المنبسطة غير المقوسة ، يعطى للفراغ داخل الملجأ اتساعا ، ويسمح للأفراد بالتحرك فيه بيسر دون أن يضطروا إلى الانحناء . وتضاف دعامات حديدية تربط العوارض من أسفل . أما الحائطان العرضيان فيستند إليهما قطع حديدية تصنع مربعين ، فى واحد منهما مكان لفتحة الباب ، والمربع الآخر المواجه تجهز فيه فتحة خاصة للطوارىء . وفى نصف الملجأ البعيد عن الباب تجهز فتحة خاصة للتهوية ، ويغطى الجسم الهيكلى الحديدى للملجأ بنسيج خاص قوى معامل بالقطران ، ثم توزع فوقه ــ بنظام خاص يزيد من تدعيم البناء ويمنع الرمال من التسرب إلى الداخل ــ أكيسة من نسيج كتانى معبأ بالرمال . وتهال الرمال فوق هذا الهيكل ، بحيث لا يكاد يتضح للعين الغريبة وغير المدربة أن تغيراً حدث فى طبيعة الأرض .

وبالنسبة لوحدات المهندسين العسكريين ، فلا مجال لأن يصدق ذلك المثل عن « باب النجار .. » فالمدخل مصمم ومنفذ بدقة بالغة .. أكثر من عشر درجات تنزل على هيئة ثلاثة أضلاع متعامدة .. والباب محكم . . إنه ، حتى ، لا يصدر صوتاً عند فتحه أو إغلاقه .

وبالنسبة لملجأ يقيم فيه فنان هو الملازم أول احتياط أحمد ماضى ، فلابد أن يكون الأمر مختلفاً ..

بالرغم من الاعتام ، تقدم حسن سليمان وأشعل فتيل مصباح الكيروسين . انتشرت خيوط الضوء واهنة برغم ارتفاع الفتيل المشتعل . كانت الإضاءة كافية لإظهار لوحتين عليهما توقيع أحمد ماضى .. واحدة بالقرب من فراشه ، يسميها (الحلم) .. وهى للبيت الذى يحلم بتصميمه وتنفيذه ، فى قريته بكفر الشيخ .. تغمره أشعة الشمس ويطل على كل الجهات ويتسع لكل فروع العائلة . واللوحة الثانية آثر حسن سليمان أن يجعلها مرفوعة على الحائط أمام عينيه وهو فى الفراش . وهى لفتاة غريبة الملامح ، لم يقابلها احمد ماضى أبداً ، وكانت تظهر بنفس ملامحها فى خطوط كل لوحاته ، وفى طيات قصائده .

كانا يبدلان ملابس العمل بملابس النوم . تناهى إلى سمع أحمد صوت حسن فى كلمات منقوصة . سأله : « بم تدمدم ؟ ! » .

ألقى حسن بنفسه فى سريره وهو يزفر بصوت مسموع :

ــ « إلى متى تبقى مبادئك هذه التى تشقيني بها ؟! » .

وهذه أيضاً نغمة جديدة يرددها يومياً . فهم أحمد ما يرمى إليه رفيقه الذى دخل فراشه وهو ينفخ .. يعود مرة أخرى لمسألة جندى المراسلة . رفض أحمد تخصيص جندى مراسلة لخدمته ، منذ بداية تحوله إلى ضابط احتياط . وكان ــ خلال الفترة التى قضاها كجندى ثم كصف ضابط منذ خريف ١٩٧٠ إلى نهاية ١٩٧١ ــ يكره الفكرة من أصلها ، ويتمنى لو أنها انتهت من الجيش ، مع غيرها من التقاليد العسكرية الموروثة التى تكبح انطلاق عطاء وشجاعة الجندى المصرى وتعطل مواهبه .

كان يرى بعض الجنود ـ وخصوصاً غير المؤهلين القادمين من أعماق الريف وصعيد مصر ـ يتلهفون على هذه الوظيفة : جندى مراسلة . وكان يرى أنها تخاطب فيهم أصداء تراكمات تاريخية بعيدة من الخنوع ، وتبعدهم عن الوظيفة الأساسية العظيمة التى يجب أن يتأهل الجميع ـ بنفس القدر ـ لها : المقاتل . لذلك كره جميع جنود المراسلة الذين عرفهم ، وأصر ـ بعد أن حولوه إلى ضابط ـ على أن يرفض تحويل جندى من رجال فصيلته ـ أو فصيلة حسن سلمان ، لما عرض عليه ـ إلى (جندى مراسلة) . أقنع الجميع بفكرته . قال لهم : لقد عشت جندياً لأكثر من سنة ، ونجحت فى أن أعتنى بنفسى ، ولا أعتقد أننى سأعجز عن خدمة نفسى ، أو أن ذلك سيحط من كرامتى بعد أن أصبحت ضابطاً ! . وعلى كل حال ، أنا ضابط بهذه المواصفات ، فإن أعجبتكم كان بها ، وإن لم أعجبكم فارجعون إلى العريف أحمد ماضى ، فقد كان اعتزازى به أكثر !

واقتنع الجميع ، عدا حسن سليمان الذى تمسك ـ فى الوقت نفسه ـ بالإقامة معه فى الملجأ ، والذى لا يمل من إظهار تأففه من الوضع ، بالرغم من أنه قضى أكثر من ستين كجندى ، وبالرغم من أنه لا يكاد يقوم بأى عمل لخدمة نفسه فى الملجأ ، فأحمد يقوم بكل شىء تقريباً .

لخص أحمد الرد الذى يمكن أن ينهى به المناقشة فى الموضوع :

ـ « بالنسبة للفانوس ، كان دورك فى تلميع زجاجته . . وعلى كل حال ، سأعده أنا فى الصباح . . إلا إذا كان لديك عمل أو قراءة الآن . هل أنظفه الآن ؟ » .

رد حسن وهو يسحب الغطاء فوقه :

ـ « لا . لا . . موعود أنا بك ! . . ماذا أفعل ؟ قدر ! » .

ابتسم أحمد وهو يتحرك إلى الباب حاملاً (جركن) الماء البلاستيك الصغير . عند الباب قال :

ـ على فكرة . . فى (الترموس) بجانبك ثلاث أكواب من الليمونادة . اشرب قبل أن تنام .

صاح حسن وهو يتقلب :

ـ « لا . شكراً يا سيدى . لا أريد » .

وكان أحمد يعرف مدى عشقه للمشروب . وكان متأكداً من أنه سيرجع ليجد (الترموس) فارغاً .

ازدادت ابتسامته وهو يتمتم :

ـ « ربنا يهديك يا كازانوفا الجيش الثانى » .

خرج إلى السطح . وفى تؤدة ، راح يصب الماء ـ فى حرص شديد ـ ويتوضأ ، بينما شفتاه تهمسان بالأدعية التى اكتسبها فى صباه من تردده على مسجد القرية . كان الهمس يخرج خافتاً ، ولكن أصداءه كانت تتردد فى صدره متعاظمة ، فشعر بالسكينة تفترش جنبات روحه وترفرف فى أرجاء الصحراء . عاد إلى الملجأ . كان الصوت المميز لتخلخل الهواء فى الجيوب الأنفية لحسن سليمان يتصاعد . . فرش سجادة الصلاة .

بعد أن أدى الفريضة ، أطفأ شعلة المصباح وتمدد فى فراشه . شعر بخدر مستطاب يتسلل إلى أطرافه وظهره . كانت أنفاسه عميقة تتردد فى ارتياح . راح يراجع أحداث اليوم ليحاسب نفسه . . . عادة يومية . تعجب أن يتصادف تطابق هذا اليوم المتميز مع أول أيام الشهر الكريم . وراح شريط الوجوه يمر أمام عينيه ككل ليلة : أمه . منزل خاله فى القاهرة ، وفى وسط الصورة وجه (ميرفت) ابنة الخال والزوجة المنتظرة . أمه مرة ثانية والحزن الدائم فى قسمات وجهها العجوز . .

تبكى ولا تريد أن تعرف معنى أن يأتى المشروع فى موعد الأجازة الميدانية . وجه الجندى يعرض عليه سجائر منذ دقائق . وجه حسن سليمان يجرع الليمونادة من الترموس مباشرة . وجه قائد الكتيبة وهو يشكره على أداء رجال فصيلته فى المشروع . كل الوجوه تتداخل ملامحها وسط جو مضاء بومضات فلاشية . كلها تهرب منه . تتباعد.ويتقدم إليه منظر لمعمار هائل يقبع فى قاع الدماغ . تلك البقعة الرهيبة من خط بارليف . النقطة القوية التى تحمل رقم٦ تتصاعد فى الهواء عمارة ضخمة شاهقة صلبة . يقترب منها فى حذر . لا تغيب عن باله كثيراً . دخلت تاريخ حياته إلى الأبد . بجوارها ، سيكون عليه أن يفتح مع رجال فصيلته الممر ليندفع منه الرجال والعتاد إلى الشرق . منذ عرف مهمته وهذه القلعة الأسطورية لا تفارق ذهنه . جمع كل المتاح من المعلومات الهندسية عنها . . . رسم لها المقاطع ووزع فيها الأسلحة التى ستطوله نيرانها وهويقترب مع جنوده منها لأداء مهمة فصيلته . قبعت فى وعيه طول الوقت مؤكدة ذلك الارتباط القدرى بينه وبينها . ليست مهمته أن يقتحمها ،/ولكن مهمتها هى أن تعوق ، بل تحبط ، مهمته المحددة فى جوف امتداد الساتر الترابى على بعد بضعة عشرات من الأمتار منها .

وأخيراً ، وفى تلك المسافة غير المحددة الملامح بين اليقظة والنعاس ، رنت فى الفراغ تلك الكلمات التى تتردد ، فى صمت حبيس داخل صدره :

لأنك يا شهر زاد الفؤاد بعيدة

عشقت السفر . . . .

لأنك يا شهر زاد . . . وهى تتردد ـ منذ سنة أو يزيد ـ فى كل ليلة ، وأحياناً فى لحظات مختلفة يخلو فيها إلى نفسه وإلى عذابه بهذه القصيدة التى طال المخاض فيها .

الاسكندرية : رجب سعد السيد

سعد مكاوى | الذئب والغزالة

فى صراع* مع العناكب والحيّات شقت المرأتان طريقهما عبر المدق حتى انهدت قواهما قبيل الغروب على مسافة من حجر ضخم يجثم فوقه ذئب كبير .

توقفت المرأتان تتشاوران ، والذئب مغمض العينين لا يتحرك ، باسط ذراعيه فى جمود تمثال . تساءلت الصبية النضرة فى خوف :

ـ هل يأكلنا ياربّاب ؟ .

تأملت المرأة جافة العود خوف أختها على شبابها :

ـ ليأكلنا إن شاء ياهنادى فنستريح من الرجال آخر الأمر !

ـ لا . . ليس قبل أن أجعل من مروان عبرة للرجال كلهم !

ـ ولا قبل أن أفقأ بإصبعى هذا عين علاء الدين . . معك حق !

فى حركة بليدة رفع الذئب رأسه عن ذراعيه ، وأجال بصره فى مشهد الغروب الشاحب قبل أن تتوقف نظرته الفاترة عند المرأتين الجامدتين على حافة المدق غير بعيد ، ثم مط عنقه فجأة ، ونشر فى سكينة الصحراء عواء كأنه نداء للمجهول .

● هذا الفصل الروائى . . من رواية بعنوان « لا تسقنى وحدى » للكاتب « سعد مكاوى » ستنشر فى عدد فبراير القادم بسلسلة « مختارات فصول » . . وتدور أحداثها فى القاهرة . وفى جبل المقطم ، والصحراء المجاورة ، فى العصور الوسطى وقد اجتمع فى ساحتها عدد من المتصوفة . الذين يرون فى التصوف تمردا للحرية ، وتحرير الناس .

● و « لسعد مكاوى » روايتان شهيرتان هما : « الرجل والطريق » ، و « السائرون نياما » وله اثنتا عشرة مجموعة قصصية وثلاثة وثمانين قصة قصيرة لم تنشر بعد .

قالت هنادى وهى ترتجف :

ـ سمعت مروان مرّة يقول إن الذئب ليس من عادته أن يعوى قبل أن يهجم !

ـ أراه ذئباً عجوزاً فاتر الهمة . . أنرجع من حيث جئنا أم نستأنف السير ، فنمر أمامه ، ونمتحن ما يقصد بهذا العواء الكئيب ؟ .

عوى الذئب مرّة أخرى ، وفى هذه المرّة رددت الآفاق من كل صوب عواء ذئاب كثيرة . . وتمشت رعشة الرعب فى كيان المرأتين عندما تواصلت النداءات المعولة فى مدى دائرة مركزها ذلك الحجر الذى صار ظله المتطاول يترامى على الرمال فى غبش الغروب كجثمان عملاق ميت .

ومن وراء كثيب على مدى البصر ظهر رأس ذئب آخر ، ثم تتابع بزوغ الرءوس المعتمة من كل النواحى حتى ضربت حلقة واسعة حول الأختين المروعتين وحجر المركز .

ـ هذه الوحوش ستتعشى بنا قبل أن نتغدى بزوجينا الهاربين !

وحلقة الذئاب تضيق ، وتضيق ، وذئب الحجر يتمطى فى العتمة ويقول بالعواء كلاماً كثيراً تقطعه كلمات عشيرته النواحة ، هم يتكلمون ، هو يتكلم ، والأفق يتداعى بالظلمة ، وهو يتكلم .

ناحت رباب فجأة فى الظلمات :

ـ مدد . . مدد يا سهروردى !

وفى ومضة فكر خاطفة خايلها وجه علاء الدين وهو يسألها لماذا

رمته بالجنون عندما سألها أن تأتى معه أو تأذن له بالسعى وحده إلى ذلك الشيخ المبارك الذى طار له صيت بأن عنده علم الحقيقة ، ثم سمعت أختها تنوح وهى تلطم وجهها :

ـ سمعت مروان مرّة يقول : وماذا يفعل ألف سهروردى لمثل هذا الفساد المتوحش القابض على رقبة الحياة . . . ما كان أصدقه مروان !

نهرتها الأخت الصارمة :

ـ سمعتِ مروان مرّة يقول إن الذئب لا يعوى قبل أن يفترس . . . وسمعتِ مروان مرّة يقول إن الخير خسر معركته مع الشر . . . وها أنت تهتفين بصدق مروان . . . قولى يا أختى . . . مادمت هذه العاشقة لمروان فلماذا تتبعينه ناقمة أو مدعية النقمة !

وذئب الحجر يتمطى ، والحلقة محكمة من أنياب بارزة ، فعادت هنادى تمول :

ـ مدد . . . مدد يا سهروردى !

لكن روحها ساخت إلى قاع اليأس فعادت تذكر رجلها :

ـ ليتنى سمعت كلامك يا حبيبى !
وهمست رباب الراكعة أمام حتمية الموت :
ـ وليتنى ما أغلظت لعلاء الدين !

وتدانت من المركز حلقة الأفواه المفتوحة عندما قفز ذئب الحجر الكبير إلى الأرض وعيناه تومضان فى عيون المرأتين .

ـ ياحبّات الرمال نادى معنا الشيخ السهروردى . . . ويا نجوم السماء !

فى لحظة الاستسلام للنهاية البشعة تقاعست بعض الذئاب فجأة عن دائرة الحصار ، وبدأت تتلفت بأعناقها المتينة وهى تتشمم نسمة هواء مقبلة من الشرق ، حتى الذئب القائد هو الآخر عاد فوثب إلى الحجر العالى ومدّ أنفه الدميم متشمما الهواء فى اتجاه الشرق ، حيث ظهرت فى الأفق أجسام خفيفة متواثبة لاتبين معالمها فى الظلمة البعيدة ، وتعلقت بذلك المشهد الفجائى كل إرادة الحياة فى الأختين ، ونهضتا متعانقتين فى وجه المصير .

تلك الأجسام الكثيرة السريعة الحركة التى أخذت تدنو وتبتعد فى وثبات رشيقة فى كل اتجاه ، وفى مناورة غير مفهومة ، كيف شمت الذئاب رائحتها ولم تعبأ هى برائحة الذئاب ؟

وبوثبة مجنونة قفز واحد من أفراد هذا القطيع إلى دائرة الحصار ، غزال كبير جميل أخرق ، وظل يستفز الذئاب بوثباته وسط الحلقة ، ثم انطلق فجأة كالسهم المسدد إلى الفضاء العريض تتبعه جملة من الذئاب ، وانفك الحصار وانتشرت حتى الأفق مطاردة محمومة بين الوحوش الجائعة والجمال المحلق .

تبادلت رباب وهنادى همسات غير مصدقة بالنجاة عندما شهدتا ذئب الحجر نفسه يغيب مع عصابته ليصبح فى الظلمات قطعة من مشهد مبهم الوثبات والصيحات ، ثم شهدهما ذلك الليل الصحراوى الموحش مندفعتين عدواً فى المدق ، نقطتين صغيرتين من سواد فى قلب السواد الكبير .

ولم تتوقف رباب إلا عندما سقطت أختها الصغيرة إلى الأرض متعثرة فى شىء فحصته يدها المرتعدة :

ـ عظام إنسان !

ـ مسكين . . التهمته ذئاب لم تصرفها عنه مناوشة غزلان !

قالت رباب ذلك وهى تنحنى أمامها لا تقوى على مدّ يدها ، لكن هنادى رفعت عظمة ذراع طويلة تتدلى منها مزقة من قميص :

ـ لكأنى أعرف هذا القميص !
ـ وهل فى الصعيد كله فلاح لا يلبس مثل هذا القميص ؟
ـ لكأنى أعرفه ياربا ب !
ـ انهضى لنتابع العدو فى اتجاه المدينة .

شمت هنادى الخرقة التى جف عليها الدم :
ـ أشم رائحة عرق أعرفها يارباب !
ـ الوحوش حولنا .
ـ الوحوش قامت بالواجب . . . الوحوش أكلته !

قالت رباب فى إشفاق مكبوت :

ـ ألا تنهضين قبل أن يخطر لأحد هذه الوحوش الدنيئة أن يتذوق بعد لحم الغزلان هذا اللحم البشرى الذى كان منذ قليل فى أسر الحصار المحكم ؟
ـ أنا يارباب أعرف هذا القميص !
ـ دعى العظام للبلى وانهضى للحياة .

نهضت هنادى معولة كما لو كان الصعيد كله يعوى معها :
ـ هذه والله عظام حبيبى مروان !

القاهرة : سعد مكاوى

عبدالحكيم قاسم

تجلّي السرّ

دور الكفر تتداخل وتتضام*، قلقة متململة ، ساعية متساندة ، حتى لتكاد أعتاب الأبواب تلامس حواف الباحة المحيطة بمقام سيدى سليم . الشيخ رابض فى الوسط ، عليه قبة مدهوكة بالطين ، مغطاة بزرق الحمام ، مظللة بجريد نخلات من السمانى وبنت عيش تُحطن بالمقام رشيقات ، مائلات الرؤوس مع هبات الهواء . ثم يحتدم الظهر ، وتستحكم الزمتة ، وتكف الريح ، فيسكن الجريد ، والشيخ ناعس.مغمض كأب هرم ممتلىء حكمة ، أو ثور عجوز مستسلم للذبابات المجتمعات على عينيه .

يسرب الناس دائرين بالمقام . تكون الأقدام حافية أو فى مداسات خلقة ، لكنها أبداً معروقة ، سوداء بالوساخة . والأحشاء وجْلانة ، منصتة لتردد أنفاس ذلك الذى يسكن الضريح ، ألفت القلوب ذلك الوجل ، ما يدرى أحدٌ أولدت به أم ولد بها . ما يدرى أحد أهو ورع تحطّه فى الأرواح جسامة القبة منسوبة إلى قماءة الدور ، فى نظام عمارة من الشموخ والتصاغر ، من الفراغ

* هذا الفصل الروائى . . للكاتب عبد الحكيم قاسم من رواية له لم تنشر بعد ، بعنوان : « عن كفر سيدى سليم » ، وهى من خمسة عشر فصلا . ويكشف هذا الفصل عن جو هذه الرواية .

* ولعبد الحكيم قاسم مجموعة قصصية نشرت فى سلسلة مختارات فصول بعنوان « الأشواق والأسى » ١٩٨٣ ، ومجموعة أخرى تحت الطبع بعنوان « الظنون والرؤى » . . وله عدة روايات هى « أيام الإنسان السبعة » ، و « محاولة للخروج » و « قدر الغرف المقبضة » و« المهدى » ، وروايتان قصيرتان هما : « سطور من دفتر الأحوال » ، و « الأخت لأب » .

« ومن كراماته ، أن الحق إذا تجلى له يذوب ، حتى يصير بقعة ماء ، ثم تدركه الرحمة فيجمد شيئاً فشيئاً ، حتى يرد إلى بدنه المعتاد » .

« من كتابة على كساء ضريح الشيخ »

والكتلة ، من الأمل وحبوط الأمل ، من المسرة والقهر . نظام عمارة أُريد به أن يكون تبتلاً أبدياً ، وصلاة حافظة للكيانات الهشة أن يجرفها الزمن فتضيع .

لا أحد يدرى ، ولم يجتهد أحد ليتحقق . الحاصل أن الواحد من أهل الكفر إن فتح شباكه امتلأ فراغ الشباك بجرم القبة ، وإن فتح الواحد منهم بابه انتصب قدامه كيان المقام الراسخ الجسيم ، وإن أراد أحدهم جاره ، فالسكة تمر على الشيخ فى الرواح وفى الأوْبة . هو فى كل مرة هناك ، يلتفت إليه الواحد والظهرية صاهدة على دماغه ، تكون تحية خرساء يموت جنينها فى رحم الخاطر قبل أن تولد على اللسان .

يمشون إلى نخلة المصيلحى التى تتوسط مثلثا فى الباحة ، رأسه تشير إلى باب المقام ، وقاعدته ممتدة من دكان محمد أفندى حتى باب دار المصيلحى ، تحت هذه النخلة يكوّن مجلس أهل الكفر فى الأوقات ، وفى الأوقات التى بين الأوقات ، حلقة للرجال مستندة على جذع النخلة ، ثم مترجرحة منفرطة فى انبعاج ناحية باب المقام . وكثيراً ما يكون لهذه الحلقة هامش من العيال هجَس فى أجسادهم السمراء الناشفة هاجس الحيرة ، فملأ قلوبهم بتساؤلات غامضة ، فتسللوا فى صمت ، قعدوا منصتين ، لعل فى خزائن معارف الآباء شفاءً لحيرة قلوب الأبناء .

على مرمى حصوة من مجلس الرجال تجتمع النساء . اختلاط لا ينتظم في دائرة ولا يلم شتاته رصين الكلام . زعيق وضحك ولهوجة ، وانشغال بأمر أو بآخر من أمور المعاش ، مثل طحين الملح أو الحب على الرصاص ، أو تقليم قرون البامية ، أو قطف أوراق الملوخية من عيدانها . لا تطيق الواحدة منهن أن تعكف على شأنها في قعر دارها وحيدة ، تأتي بشغلها معها ، وتنضم إلى مجلس النساء . تساعد من تساعد بيدها أو برأيها . يخف ثقل الهم إذا حملته من كل الأطراف الأيدي . بذلك يكون العمل سلوى ولا يكون غراماً .

كذلك يأتي الرجل بشغله إلى مجلس الرجال . قد يكون ذلك حبلاً يفتله ، أو برذعة يصلح من شأنها ، أو جزة صوف يغزلها ، أو « تقية » رأس يتمها بإبرته شغلاً . وقد يظن أن كلاً من مجلس الرجال ومجلس النساء عاكف على نفسه مشغول بذاته . لكن الحاصل أن خيوط وصال تربط المجلسين . يجري نهر الكلام ماش من هذا إلى ذاك ، ومن ذاك إلى هذا . وهو مستريح في كل ناحية على إنصات مرهف ، أو مصطدم برفض زاعق . ثم يكون أن تحمى الكلمات إن غضباً وإن مزاحاً ، يكون زعيق غاضب ، أو ضحك مكركر مسرور .

لكن ليس بما يقولون ، ولا بما يهزلون أو يجدون ، وليس بهيئاتهم . إنما كل واحدٍ منهم بما قيد قبالة اسمه من دين في دفتر ذاكرة محمد أفندي الذي لا يضل ولا ينسى . يرمقونه جالساً على مصطبة مفروشة بالحصير قدام باب دكانه . عظيم الرأس ، غليظ الملامح ، ضيق الكتفين ، وثيق الذراعين . في يده كتاب لا يغيره أبداً ، ولا يقلب صفحاته ولا يمل من التحديق فيه . يطل على مجلس الناس يعرفون أنه لا تفوته كلمة مما يقولون . يرقب مبتسماً ، ولا يعلق على ما يدور إلا نادراً ، وبجمل قصيرة .

يذهبون إليه كل آن . يجلس الواحد منهم مؤدباً على طرف الحصير ، ثم يطلب مازنته قرش مثقوب من دخان المضغ ، وفي ذلك يبقى ناكساً منصتاً إلى محمد أفندي ينبهه إلى دينه القديم ويحذره من المماطلة في الدفع . في النهاية يقوم يحضر المطلوب ، والزبون يشكر ، ويدعو ، ويعد بسرعة السداد . وتذهب أيضاً كل آن واحدة منهن تريد عيار ملح ، أو ثمنة من الحلبة ، أو مكيال زيت . وفي كل مرة تكون العظة بالتحذير من الإسراف ، وذكر جسامة الدين ، والإشارة إلى ضرورة الوفاء . وفي كل مرة يقوم محمد أفندي من على الحصير ليقضي الطلب ، والمرأة تتأمل الكعبين اللامعتين في المداس النظيف .

ينشغل أهل الكفر بالسؤال المحير ، أهو سر أصحاب الدكاكين يحرس بضاعتهم ؟ أم البضاعة تملأ خزنتها جسارة وحذقاً ، ورصانة ومكراً ؟ ذلك أن محمد أفندي ليس كالناس . لا يدري الواحد منهم أين ولا كيف ! لكن حجم المقام لا يلقي على عيني الشاب ظلاً . ولم ير أحد عينيه تمتلئان وَرَعاً . جسور تبقى المسافة بينه وبين الشيخ خاوية يباباً . ثم يلتفت ملولاً يسلم نفسه لطلاسم الحروف في كتابه . يمضي عنه الزبون بحاجته ! يحس بعينيه في ظهره . الطمأنينة القريرة بعد الصفقة - ربما - يخالط مادتها القلق من إرجاء السداد . قلق يغير القلب والروح . يضحك الزبون في نفسه . صاحب الدكان رجل ينبغي أن تكون جبلّته الصبر ، ومغالبة القلق حتى يكون سداد يفضي إلى دين في دورة مملة .

مجلس الرجال في الجهة الغربية القبلية من المقام هو قلب الحياة في هذا الكفر . فإذا ماخلي الواحد جمع الناس خلفه ماراً بدار صبر في اتجاه حارة الزعايرة ، فإنه سيجد أن الحياة تخبو مع كل خطوة ، ويخبو من القلب الائتناس بالناس ، وتكبر فيه الوحشة . عندئذ يكون بإزاء صينية الحلوى . إليها يجلس الأزعر تحت نخلته السمانية قدام باب داره ، وعن عينيه وشماله امرأته فضة وابنته حياة .

جماعة صامتون لا يطرفون . على الصينية الكبيرة من الصاج الصدىء تحتضر ألوان الحلوى رويداً رويداً من غزو التراب . ورغم أن الذبابات تتعارك وتطن بقوة ، وهي تنهش في القطع الكابية اللون ، وتمسح أفواهها وعيونها بأيديها نهماً وشراهة ، ورغم أن نحلات وزنابير حمراء وصفراء تشارك ملحمة النهش مستمتعة ، إلا أن كل ذلك لا يصل إلى بعث الحياة في موات مشهد الصينية الصدئة المرصوصة عليها قطع الحلوى المتربة . والأزعر هو صاحب هذا المأتم الصموت . ينظر أمامه دون أن تقع عيناه على شيء متورم الوجه ، غليظ الشفتين ، مربوط الرأس بعصابة وسخة .

فهو رجل يعذبه الصداع ، لكنه لا يسأل في وجيعته أحداً ، فقط يستشير علمه القليل ، وعليه فهو لا يتداوى بشيء إلا بشدّ هذه العصابة الوسخة على رأسه . فإذا اشتد عليه الوجع نشد ورق الخروع ، أو قشور الليمون ألصقها على صدغيه تحت العصابة . وامرأته تبدو محتارة ، وإن لم تعرض لها مشكلة ، مرتبكة ، وإن لم يسألها أحد ، عاجزة عن أي اختيار إلا أن تكون مثل زوجها . وإذن فهي مصدوعة متورمة الوجه والشفتين ، مربوطة الرأس بعصابة وسخة ، تحتها على الصدغين ما يبقيه الزوج من أوراق الخروع أو قشور الليمون .

والواحد يسأل نفسه عن الذي يجمع الابنة حياة بهذين الوالدين النكدين ؟ وفي ذلك يقترب منها ليجد في وجهها حسناً ، وفي عينيها دَعَجاً ، وعلى خديها نعومة مخملية ، وليجدها ناحلة ينهد ثدياها تحت قماش ثوبها الرقيق الخلق . ما الذي يجمعها بهذين الوالدين هذه الصغيرة النضرة ؟ لا شيء ، ربما لأن صمتها يسع صمتهما ، فيكون عليها سلام مرسوم بخطوط يديها الصغيرتين النائمتين في حجرها .

لا تخطىء العين شذوذ مشهد الصينية بالنظر إلى مجلس محمد أفندي أمام الدكان ، ولا ذلك التوتر في الخط الموهوم الواصل بين مجلس الناس تحت نخلة المصيلحي ، ومجلس جماعة الأزعر ، رغم موات واحد وانغلاقه على ذاته ، وصخب الآخر ، وانفتاحه على ما حوله بيقظة متحفزة . التوتر باق هناك . فجأة يُسمع صراخ امرأة . يشتعل الخطّ المتوتر هذا . تتوجه عيون الرجال والنساء ناحية صينية الأزعر باحثة مفتشة ، متوجسة مرتابة ، متسائلة متهمة .

ابن أبي مدرة يقذف في فمه بقطعة حلوى ، وأمه وراءه تلاحقه وتصرخ ، تشتمه ، وتشتم الأزعر وصينيته ، وتنعى إلى الناس كوزاً من الذرة سرقه ابنها في غفلة منها ، واشترى به حلاوة . الولد يفرّ بشفتين حمراوين ، وفم يمضغ متلذذاً بالعسل ، والعيال يجرون

وراءه فرحين بفعلته . أما الأم امرأة أبى مدرة ، فإنها أتت بشكايتها وولولتها إلى الرجال والنساء الذين التأم الآن مجلساهما زائطين بحديث زاعق متداخل ، غاضب وساخر وضاحك . أما مشهد الصينية فهو دائم الصمت إلا من حركتين موجزتين . الأزعر ناول الولد الحلوى ، وألقى بالكوز فى القفة تحت صينيته ، ثم عاد إلى ركوده المعتاد .

صبر تركن جبينها على حديد شباك غرفتها العلوية ، مكحولة العينين ، مشغولة المنديل تكركع ضحكاً له جرس رنان . وشباكها فيه القلة القناوية عليها غطاء من النحاس الأصفر ، وعلى جسمها بلولة ندية تنجذب إليها نسمة طراوة آتية عبر حارة أبى حسين من الجهة البحرية . وتنجذب إليها أنظار الجالسين على المصطبة قدام باب الدكان ، والمتحلقين حول الصينية ، والمجتمعين فى مجلس الرجال والنساء . تضحك صبر على الذعر والزياط . وفى ذلك تقول كلمات محيرة عجيبة شاهدها أنه مبارك الكوز الذى تشترى به حلوى ، وأن البطن لتعفن إن عاش الواحد فقط على الخبز والأدام . وأن النفس تزكو ـ وحياة سيدى سليم ـ بقطعة من الحلاوة .

يفرح الناس أن صبر فى شباكها ، وأنها رائقة المزاج تقول . يبقى الناس زائطين ، لكن كلمات صبر محيرة عجيبة ، كأنها صفق أجنحة حمامة برية طائرة مفارقة ، لا يجدى أن تنادى عليها تسترجعها ، أو ترسل فى إثرها ردًا . لماذا يكون الأمر مع صبر أنها محلقة بعيدة ؟ ولماذا يخيّل للناظر أن شباكها أعلى من القبة ، وأنها إذا نظرت من الشباك لم تر الكفر وناسه ، بل ولا أهل القرى ، وأنها إذا ابتسمت ، فبما رأته وحدها لم تشر لأحد عليه . كذلك كانت صبر دائماً حتى أيام شيخ الكفر الكبير الذى كان عديم المثيل . نوّارة الكفر هى ، لكنها وردة يحيط بها الشوك يذود عنها الاقتراب . فما أحزن الكفر .

يبقى الناس زائطين مدة طويلة قبل أن يعودوا إلى هدوء . ليس لأنهم انتهوا فى أمر الصينية إلى قرار ، بل لأنهم يئسوا من إمكان اتخاذ مثل هذا القرار . يلتفتون ناحية محمد أفندى ، يحدق فيهم هذا ، لا يفتح الله عليه بشىء . ومصيلحى يعجن الكلمات عجناً بلسان منفلت من حجز الثنيتين الساقطتين . تخرج الكلمات من بين النابين على جانبى الفم ، مرتطمة بالشفتين ، مضيعة من الكلام المبنى والمعنى . وعبد الحافظ زائغ النظرات مثل طفل ضاع منه شىء . بذلك تبقى الصينية مشكلة عويصة واقعة فى الضمائر موقعاً ثقيلاً . والواحد إن مدح قطع الحلوى أو سبّها ، إن قال ذلك أو لم يقل ، إنه على أى حال لا يسعه أن يمارى فى أن هذه القطع شهية ملذة . وهى هناك مطروحة تراها العيون فى المرواح والأوبة . لكن الطريق إليها اختلاس الأرغفة ، أو كيزان الذرة ، أو حفان القمح لكى تسقط هذه كلها فى قفة الأزعر بلا رجاء . ثم يكون زعيق الأب ، أو صراخ الأم أو الزوجة .

لماذا تبقى الصينية راسخة فى الكفر ، وحولها كل هذا الاختلاف والسخط ؟ أيرجع هذا إلى تلك الهيبة الغامضة التى للأزعر فى قلوب الناس ، والتى حاصلها أن الرجل ـ ربما نسى الأسماء كلها إلا الأرغفة والكيزان وقطع الحلوى ، وفقد الاهتمام بالوقائع كلها ، إلا تعريف البضاعة ، وامتلاء القفة ، وزهد الناس جميعا إلا من جاءه متحلب الريق وفى يده الثمن ، وعليه فلا أحد فى الكفر يمكنه أن يمد إلى الأزعر جسراً أو ينشد منه قرباً ، ثمة صمت فى قاع الجب ، تغور فيه الأصوات بلا صدى ، أم ترى يرجع رسوخ الصينية فى الكفر إلى وسامة حياة ؟ إن البنت وسيمة . والناس هنا وإن لم يعرفوا للجمال اسماً ، إلا أنهم يحسون به ، ثم يمنعهم عجز غامض عن أن يتداولوا هذا الإحساس فيما بينهم ، أو فيما بينهم وبين أنفسهم . ليكن الأمر ما يكون . إن الصينية تبقى فى الكفر على أى حال شاهدة بحكمة بالغة ، عبارتها أن السكة إلى المتعة الملذة هى الفعل القبيح .

على الزياط تأتى امرأة المصيلحى قادمة من « يمّ » الفرن الكائن فى الخلاء عند نهاية الزقاق الذى يسرب بين دارهم ودار صبر . تطل على الناس بوجه مقطب لائم معاتب ، لكنه وسيم بالعتاب والملامة . على رأسها مكتلها ، وفى يدها قدومها ، وعلى جلبابها وطرحتها ووجهها ويديها نثار دقيق . إن إليها أمر فرن الكفر ، تجرف ترابه ، وتكنس حوله ، وترمّه بالطين إن سقطت دهاكته . ولها فى مقابل تعبها تراب الفرن تجفف به تحت بهيمتها . وعليه فإن امرأة مصيلحى منشغلة بالفرن وقتها كله ، فإن لم يكن ثمة ما ينبغى عمله جلست إلى الخابزات حول الطبلية ، تساعد متحمسة محبورة يصففن الأرغفة بالأكف على المطارح ، معلقة فوق رؤوسهن سحابة من ذرات الدقيق البيضاء ، وفى جوف الفرن تئز نيران الحطب ، بطانة سحرية بهمة لثرثرة النساء الضاحكة الزاعقة . الخبيز مبروك ، والفرح يزغرد فى القلوب بألسنة حمراء ، والقاعدة تغبط جارتها الخابزة . هذه ينتظرها زوجها ، ويسألها مشتاقا للقمة ساخنة . وامرأة المصيلحى ، صاحبة هذا الفرح اليومى ، تطل على الناس بوجه لائم معاتب : يا أهل الكفر ! ما جلوسكم للثرثرة سحابة النهار ؟ أتفتلون من أخلاط الكلام الحبال ؟ تلك أوهى الحبال ! قوموا امشوا فى فجاج الرزق يا خلق !

كلمات امرأة مصيلحى تخاطب المناطق الطفلة فى القلوب الصبية وفى القلوب الهرمة . يضحكون ! كلامها حلو . لكن ، لماذا يبقى منه فى القلب وفى الروح طعم ؟ إنه مرارة قلب المتكلمة وروحها . مرارة مستورة أبداً محجوبة أبدا ، لكنه كلما ازينت الكلمات كانت واشية بالحزن أكثر . الكلمات ! يظن كل واحد أنه يعرفها ، ويستدل منها على مدلولاتها بَدَاهة . فإذا ما تريث ونظر ، وتأمل ، اتسعت المسافة بين الدليل والمدلول حتى يصبح الإنصات عبثاً ، والفهم انخداعاً .

يضحكون . كلامها حلو امرأة المصيلحى . لكن حسن زوج فاطمة ينزق وينازق ، يجادل ويسفه ويعاند . من الذى صنع سعده بيده ؟ إنما ضربت الحظوظ فى الأزل ، وكل واحد وما يسرّه له سيدى سليم ! يقول حسن هذه الكلمات وغيرها فى معناها . يقول وكأنه ثعبان ينفخ سُماً . يسكت الناس فى حلقة الرجال ، وتنكس رؤوسهم . ينشغلون بنكش الأرض بعيدان القش ، أو بالتماس أحقاق المصنع ، أو بتفلية الثياب من البراغيث . والنساء فى حلقتهن يسكتن ، وتكف أيديهن ، ويرهفن السمع مشفقات . نعم . إن

ما فى بطن حسن أشد فتكا من سم الثعبان يغلى فى مراجل أحشائه ، ويخرج فى نفخات غضب لا يزعها وازع ياسيدى سليم . يشفق الناس على المرأة الطيبة التى تقف فى مكانها مشدوهة مبهوتة لا تريم . ويشفقون على حسن . أما تلحقه رحمة سيدى سليم ! كيف يحترق الرجل هكذا بنار تضطرم فى داخله العمر كله لا ترحمه ؟ .

من حلقة النساء تنادى فاطمة امرأة حسن على امرأة المصيلحى أن تتخذ لنفسها مطرحاً جنبها . فى النداء زراية بغضبة حسن ، وتحدياً يأتى كالزيت على ناره . هنا يكون الهلع أن تنشب بين الزوجين تلك المشاحنة الحقود المغلولة ، كما لم يعرف قلبان الغل والحقد . يصفرّ وجه عبد الحافظ وتجمُد يداه معلقتين قدام صدره ، ويتدلى كماه عن معصمين نحيلين .

يهب مصطفى أبو محمد من مكانه واقفا شارعاً خيزرانته مشيراً بها ناحية المقام زاعقا : «وحياة سيدى سليم يا رجال ، وحق صاحب المقام ، أن ما مضى من الأوقات أحسنها ! فإن جحدتم قولى اسألوا أنفسكم والأشياء حولكم !» ويبقى مصطفى واقفا مكانه مستنداً على خيزرانته ، وعلى وجهه انفعاله بكلماته التى كلفته مشقة وجهداً . والرجال انفجروا فى ضحك كأنه الجنون ، وكأنهم نجوا ، أو رأوا العلامة ، أو أفاقوا من الكابوس . ضحكوا وخلعوا «التقايا» عن رؤوسهم ألقوا بها فى الأرض ، أو استلقوا على ظهورهم ورفعوا أرجلهم عاليا ، أو قاموا واقفين ملوّحين مصفقين . لكنهم فى كل حال ضحكوا ، وأغرقوا ، وزعقوا بمصطفى ، يشتمون فيه أنه عديم المثال . أى رجل مثله فى الدنيا يملك من الكلمات أكثرها فراغاً وقلة معنى ، ومع ذلك فهو لا يتكلم إلا ويصيب ؟ آه يا مصطفى أيها القصير العجيب . ضحك الرجال له بطانة من ضحك النساء . وملامح وجه حسن زوج فاطمة بدأت تلين ، حتى إن عبد الحافظ استقرت يداه فى حجره ، وبدأ اللون يمشى فى صفرة وجهه .

يتنادى الناس رجالا ونساءا من الحلقتين بالملاحظات والتعليقات وثمالات الضحكات . لكنه لم يكن هناك من الرجال أو النساء من ألهاه الضحك عن صمت المصيلحى وسكونه العجيب . هذا رجل زعّاق ما تراه إلا وهو ينافح عن نفسه بلسانه ، لا يتلعثم ولا يتبكّم عليه القول ، ولا يعلو على صوته صوت ، وهو رجل معارك يرمى بنفسه على خصمه لا يخاف عاقبة ، إن ضرب لم تنكسر شوكته ، وإن وقع قام لا يتراجع ولا يفرّ . هو هكذا المصيلحى ، فلماذا يكون إزاء حسن الصبور الصموت ؟ يسأل الناس أنفسهم ، ولا يجد أحد لسؤاله جوابا . عندئذ يقولون : مالنا ولها ، إن مصيلحى اصطفى حسن بعد مرضه ، وأشركه فى خدمة المقام ، اقتسم معه السر ، وأعطاه المفتاح ، وقد كان للمصيلحى وحده ، أبا عن جد ، هكذا أصبحت ولاية الضريح وحمل الأمانة قسمة بين الاثنين . ومن يومها يصابر حسن ، ويغض الطرف عن بدواته ، ويصلح بينه وبين امرأته صلحا يفضى دائما إلى شجار فى زواج البغضاءُ لحمته وسداه . الأمر كذلك من يوم أن مرض حسن مرضه الكبير . سيدى سليم أولى بعياله . لا اعتراض يا سيدى .

ولا يزال مصطفى أبو محمد واقفا مستندا على خيزرانته . يتادى عليه عبد الحافظ أن يجلس . هذان صديقان صَدوقان ، والكفر اعتاد اجتماعهما ، حتى ليسأل الواحد الصاحب عن صاحبه لو صادفه وحده . لكن ذلك لا يكون إلا نادراً ، والغالب أنهما معاً دائما ، مقبلان ومدبران ، فى سراح ورواح . أحدهما طويل نحيل منحن يمشى صموتا متريثا متحسّباً حذِراً ، والثانى قصير مكين يمشى يرفس الحصى بقدمه ، ويضرب الهواء بخيزرانته ، ويقول بحَرَدٍ ولهوجة ناس الكفر يرقبون عبد الحافظ مثلما يرقبون كافورةٍ حُزّ حول جذعها وهى واقفة تجفّ رويداً رويداً . ذلك بما غضب سيدى سليم على الأب . وبما فى عروق الإبن من دم الأب . يزر الولدُ وزْر أبيه .

يجلس مصطفى من وقوفه ، ويعود المجلس إلى مألوف عادته فى الحديث والزياط . أيا ما كان الأمر فإن الناس فرحون بأنهم معاً ، وبأن هذه الناحية الغربية القبلية من المقام هى ازدهار الحياة فى كفرهم . لكنه فرح قليل ورِضىً عن النفس مغشوش ، من تحته دبيب القلق . يعرفون أنه على مصطبته قدام داره ، فى الناحية الغربية البحرية من الكفر ، يجلس أحمد الديب على فرْوة الخروف البيضاء ، ممتلئا ، أكرش ، مكينا ، يرقب شاحنته محروسة ، وقد رفع شناوى غطاء دولابها على عِدَدِها يستوثق من نظامها وحسن سيرها . أينزل السعد على رأس أحمد الديب من الغيب صُدفة ؟ لا ! إنما هو رجل فيه حوْل وحصافة ، حتى ليخيفَ وإن بَشّ فى وجوه الناس كرضيع . وهو رجل يقوم من نومه عارفاً ماذا يفعل بيومه ، لا يهوى إلى نخلة المصيلحى حيرة وزهقا وزهادة ، ونشدانا للسلوى عن قَدَرِ العجز والإحباط ، بل يملك كبرياء القدرة على البقاء وحده . لا ينتظر المواسم وما تقسمه على الناس من رزق ، بل يصنع من أيامه مواسم ، فلا يطلع عليه نهار إلا وهو فرحان يحتفل .

أما فى الناحية البحرية ، فثمة مجلس الكفر على مصطبته قُدّام باب داره . رجل فى جبينه حفرة تشبه تلك التى بين عينى الأفعى . وعند أقدامه يجلس شوربجى الأعور الخفير وعلى حجره بندقيته . والرجل من أهل الكفر إذا مر بهذا المجلس أقرأ السلام ، وعجّل الخطو قبل أن يأتيه ردّ السلام . فإن الناس لا يعرفون أيحبون أحمد أبو حسين أم يكرهونه . إنه اسم الكفر وعنوانه ، روحه وكبرياؤه . إنه سيدى سليم على ظهر دنيا الناس ، يفكر ويدبّر ، يأمر وينهى ، يجلس للقضاء بين أهل الكفر ، يعْصف بالظالم ، ويرمى للمظلوم بحقه كما يرمى باللقمة للكلب . إنه سيدى سليم يضرب فى فجاج الدنيا بين الناس ، لكن بلا عمامة ولا لحية ولا نبالة فى الجبين ، ولا رحمة فى العينين ، ولا كلمة طيبة فى الشفتين ، بل «تقية» صوفية سوداء ، وجبين أصفر ، وعينان ضيقتان فيهما الكراهية ، والتأفف ، والاشمئزاز ، والأنفة . لا يعرف أهل الكفر أيحبون شيخهم أم يكرهونه ؟ لا أحد يدرى ! والحاصل أنه الخوف المكوّن من فلقتى الحب والكراهية . وهى الضرورة التى قوامها العجز يعتاده الإنسان ، ويعتاد الحيرة إزاءه ، حتى تصبح من عناصر مزاجه وطبعه .

لكن اسأل من العقول العقل الأوعى ، ومن القلوب القلب

الأحفظ ، ومن الأفئدة الفؤاد الأزكى ، ومن الضمائر الذى صنعته آيات الكلمات ، وجلائل الحدثان ، ولم تؤرقه الصغائر الفائتات ، إنك إن سألت وجدت الحب لشيخ الكفر والخوف من الذيب . نعم إن هذا هاش باش ، ودُود قريب . لكن انظر ! هل رأى أحد فى عينيه نظرة وَجَل إذا هو مرّ بالمقام ؟ لا بل إنه يرمقه كشىء من الأشياء ! وانظر ! هل رأى أحد على وجهه سحابة خوف أو تردد ، ! إذا هو ركب حمارته البيضاء الشامخة ، واستقبل السكة إلى القرى ؟ لا ، بل إنه يقبل على السفر مشرقاً مجبوراً ! نعم . إنه يئوب إلى الكفر فرحان بالأوبة ، لكن ثمة الشك فى أن جوهر روحه انغش بشوائب غريبة . ولا يؤمن أن يكون قد ألحد عن عقيدة الناس ، وألحد بها . لكن قل عن أحمد أبو حسين ما تشاء ، واشتمه الليل والنهار ، إنك عارف متيقن أن الرجل نقىّ الصفة ، لا يختلط سواد قلبه بالغش .

ذانك هما رجلا الكفر الكبيران ، لكل منهما نبوّته وآيته . وآية شيخ الكفر شوربجى الأعور الخفير . الغِرُّ من انشغل عن الرجل ببندقيته . لكن من الذى لا يفعل ؟ إنها فى الكفر شىء أحدٌ ، تتحول الأوقات ، والناس ، والأرض ، والدور ، وهى لا تتغير . من أيام الشوربجى الأعور الكبير وهى فى داره وولده ، يحملها الابن بعد أبيه . لم يمسكها فى يده غيرهم من أهل الكفر أحد أو يلمسها أو يقترب منها . إنما يشاهدها المشاهد من بُعدٍ لا يؤمن أن تعمره الأوهام . لكنه لا شك فى أنه فى صناعتها إتقان «غريب» عن هذه الدنيا ، يجعلها آلة لطيفة صقيلة ، يود الواحد أن يأخذها إليه ، يحتضنها ، وينعّم خده فى صقالها . وفى ذلك يكون السؤال عن سرها الفاتك . والمظنون أن هذا السر كامن فى عينىْ ماسورتيها اللتين لا تغمضان أبدا . أو أنه فى انحناء الماسورتين المتحفز على ركيزة الخشب . ثم ضغطة زناد ، وطلقة لا يردها عن هدفها شىء .

لم يسمع أحد من أهل الكفر طلقة من بندقية شوربجى ، ولم يرها أحد إلا وهى مصمونة الماسورتين بقطعتين من قوالح الذرة . لكن السلاح فى يد شوربجى نيّة معقودة على القتل يحملها الرجل قائما وقاعدا نية لم يساور أحد الشك فيها أبدا ، تحرس كبرياء شيخ الكفر أن يهُون أو يهن .

أما الشناوى سائق أحمد الديب فقد جاء إلى الكفر أول ما جاء مع المحروسة . قدمت هذه من على المصرف الكبير ، يسبقها نفيرها وأزيزُ دولابها ، ثم دخلت الكفر صخّابة مُقَعْقِعة ، أدهشت الناس حتى خافوها . ثم فتح بابها ، وقفز منه شناوى نازلا عليه سيماء أهل طنطا فى ملامحه ، وقامته ، وإيمائه ، وحركته . استغربه الكفراوية الذين تكأكأو حول العربة ، وتساءلوا عن المنطقة فى روح الديب التى تصهر هذا الرجل إليه . وشناوى ينقل بين الديب والعربة بصراً مفزوعاً ، ويتحرك بخفة الفتاح نحيلا قصيراً كعود . يخرج بالشاحنة مع أوائل النهار ، ومع الغروب يعود . يعرف الناس خروجه وعودته ، ويتساءلون ، لكن السائق يرد أسئلتهم بصمت غامض مكتئب .

ذانك هما رجلا الكفر الكبيران ، لكل منهما نبوته وآيته . لكن تلك مجالس أخرى وأولاد ناس آخرون . الناس هنا تحت نخلة المصلحى يهزلون حتى يستخفهم الطيش أو يغرقون فى التأمل حتى الصمت . لكنهم فى الحالين مثقلوا الوعى بمقام الشيخ ، حتى لتكون للكلمات ظلال ، وللضحكات ذيول ، وللمعانى رجع مشتبه . والناس فى الحالين واعون بأن محمد أفندى من فوقهم على مصطبته يرقب فى حذر وتشكك ، وينصت فى سكون وتأمل ، وبأن صبر فى غرفتها العلوية عاكفة على هدم تخيطها ، وبأن الأزعر لا يريم فى جلسته إلى صينية الحلوى وعن يمينه وشماله امرأته . تدور العيون ، تقع على الأشياء دون أن تراها .

هدأة بعد كل حكاية . جوهر الموعظة الخوف ، وليس أكثر هشاشة من كيان الحقيقة ، ولا أخزى من واد الاحتمال . الشيخ الكائن فى كل شىء . وكل الأشياء اشتقت من جوهره الفرد الأول ، مدهوكة بالطين كالحة كئيبة تدور فى فلك المقام يحكم رسوخه وتجهمه الأزلى إيقاع حركتها . الناس والبهائم والنخلات والدور . الكل ينتمى إليه فى نعيم صاهد مترب خانق . يسكن الواحد إلى الأب قريراً بالبنوّة حتى كف كل الهواجس والمنى والطموحات ، طفولة عذبة رائقة أبيدة كاليأس .

على مرمى حصْوة من مجلس الرجال ، قدام باب دار المصيلحى مربوطة بقرته وحمارته . بقرة مهزولة ، وحمارة تثقلها هامة عظيمة . حيوانات جاحظات من المسغبة ، ناطقة عيونها بالذل والمهانة والمعاتبة . ما أشد نكاية البهائم بالخلق على ما سخروهم فى أشغالهم ، وحملوهم همومهم . تمرض البهيمة ، تخزم تحت البطن ، تكوى على عصعص الذيل ، ويبقى الموت فى جلدها وفى عينيها وعلى خشمها . إنها إذن لابد أن تذبح إن لم يموّه مرضها على زبون يشتريها .

يفصل الرأس عن الجسد ويلقى بعيدا دامى الرقبة زجاجى العينين مكبوس الخشم بالتراب . ثم تدس عيدان الحديد ما بين جلدها ولحمها ، وينفخ ما بين الجلد واللحم ، ويضرب الكيان المنفوخ بالعصى ، ثم تسلخ البهيمة . تقطع القادمتان والخلفيتان ويلقى بها جنب الرأس . تجتمع أسراب الذباب والزنابير الصفراء والحمراء على هياكل الأمعاء المتنفخة المبلولة الدامية اللزجة المكدسة فى طست كبير . يعلق اللحم المريض فى خشبة تركن على حائط المقام . يدور ناس الكفر بالذبيحة ، أسنانهم كلابية جائعة . يقبلون . يهمسون بما يريدون . حتى يأخذ كل منهم ما يعود به إلى داره . وبعد طعام دسم يعودون إلى نخلة المصيلحى . ينظرون إلى البهائم المهزولة بشماتة وانتصار .

فى الباحة ، حول المقام ، بعد الناس ، خلق من المعيز والخراف والكلاب . مخلوقات جربانة مهزولة ضائعة ، دائرة فى بحث عمّا لا تعرف ، وعما لا تجد . وعليه يكون تقافز قليل ، أو تناطح كسلان ، أو النباح ازدراء . لما تنشغل به النساء ، ولما ينشغل به الرجال ، ولما تنشغل به أسراب الحمام والدواجن من لقط البلح الأخضر ، ونبش فى التراب لا ينقطع . يعقب ذلك أن يبحث الحيوان لنفسه عن جدار قصى يحك فيه رأسه ، توجعاً من قراد

أذنيه . ينظر للناس ، عيناه معتمتان بيأس من إيجاد الإجابة المجهولة ، على السؤال المجهول .

هموم صغيرة لمخلوقات شقية من الناس والحيوان تغرق فى حياة الباحة حول المقام . حياة مصنوعة من الضحك والزعيق ، من الصمت والتأمل ، من الثغاء والنباح ، من «القراق» والهديل ، من شقشقة العصافير ، وطنين النحل والزنابير . أصوات تتراكب وتشتد حتى تكون ضجة ، أو تخفت حتى تكون شجنا ، أو تنقطع حتى تحل الوحشة . لكنها فى كل الأحوال مألوفة ، حتى إن الواحد ليسعه أن يرد منها كل صوت إلى مأتاه ، حتى ولو كان الرجل مندهشا بالحديث فى مجلس الرجال ، أو كانت المرأة يستغرقها شغلها وحكايات جاراتها فى مجلس النساء ، أو كان الولد يلهيه اللعب مع أقرانه . يظل الربع من كل قلب رهينا بهذه الأصوات . ودون التفات . يعرف الرجل معاناة بهيمته ، وتعرف المرأة غياب عنزتها ، أو بطتها ، أو دجاجتها ، ويعرف الولد ما حل بكلبه . وقبل أن تكون استغاثة مستنجدة ، وقبل أن يكون زعيق ملهوف ، أو تراشق بالكلمات ، أو تماسك بالأيدى ، يكون قد وضع أجنّة الانزعاج فى أرحام الضمائر . اختلال أدركه السمع فى المعزوفة النازفة بلا نهاية فى صهد الباحة وعفارها وسخها . ولا يهدأ الناس حتى يرفع الخلل ، وتنتظم الأصوات آتية من مآتيها تترى فى سلام هامد عرقان تحت نخلة المصيلحى .

نخلة مازالت بعد صبية صغيرة . كبير رأسها على قوامها القصير الملىء . وهى زغلولة بين نخلات فى الباحة حول المقام ، وفى الكفر كثيرات من السمانى وبنت عيش . يرى الواحد ذلك على جريدها وهيئتها وامتلاء أفنانها التى تتدلى ، توشك أن يدركها الواقف بيديه . وهى فسلة من زغلولة أم كان قد أتى بها المرحوم محمد عبد الحافظ - والد عبد الحافظ الحالى - من البلاد البعيدة . غرسها مصيلحى قدام باب داره فى حفرة عميقة ، ردمها بالتراب يسقيه كل يوم ، لا يدعه يجف أبدا تمت الزغلولة ، ثرية الجريد قصيرة . وإنها فى المواسم لتحمل بالبلح أخضر ثم يصير ذهباً خالصاً .

مباركة نخلة المصيلحى . مبارك النخيل . إنه أشرف الشجر . وقد اختص به الكفر من دون القرى ، عرفه وألفه وعُرف به . فى كل باحة وأمام كل باب نخلات من السمانى وبنت عيش ، ناس مثل الناس معروفون بالأسماء والصفات . تعمّر النخلة الدهر ، فإذا ما بقيت ، وطالت ، وأسلمت للريح جريدها تميل حيث مال ، خيف سقوطها ، ووجب قطعها . عندئذ يحزن عليها صاحبها ، ويحزن معه الناس ، ويعوض سيدى سليم المضرور بفسلة يغرسها تثمر فى خمس سنين .

فإذا كان شهر «توت» خرج الطلع من بين الجريد ، انشق عن قلب أبيض ناصع ، وملأ أريج غباره الجو . عندئذ يأتى الناس البُرنسية من الشمال ، يُعهد إليهم بالتأبير ، وقضب الجريد ، يباع لهم يصنعون منه أقفاصا . تلك أيام رزق ، وأمل ، وبهجة غريبة تشمل الكفر . يتذكر الرجال فى مجلسهم الموسم الفائت ، وما حدث فيه من العجائب . يحكون ، وتنصت النساء ، ويكون تلميح خبيث ، وضحك متواطىء .

لا يزال البلح أخضر . لكن العيال لا يطيقون الانتظار ، يسبقون المعيز والفراخ إلى لقط ما على أرض الباحة ، كل بلحة رخت ولانت . بل إن الأشقياء يحصبون الأقناء حتى تساقط عليهم الواحدات الروامخ اللذيذات ، ثم يفرون هاربين . لكن الوقت الآن أواخر «بشنس» الأخيرة . فلم يبق سوى «بئونة» ، و «أبيب» ، و «مسرى» . وفى «توت» يكون الموسم . يحلم الناس هذا الآن بمحصول وافر هذا العام . يحلمون وينشغلون بحديث النخل طويلا .

يقولون إن كل نخلة تحمل من روح صاحبها شيئا ، حتى إنك لتشير إليها ، وكأنك تشير إليه . انظر إلى نخلة المرحوم محسوب الأخضر قدام دار صبر ، وإلى سمانية الأزعر ، وإلى سمانية محمود ، أو إلى التوأمتين من بنت عيش تحت شبابيك دار أبى حسين ، أو إلى نخلة أحمد الديب السمانية الشاهقة . انظر إلى كل النخل حول المقام ، تراه وكأنك ترى هؤلاء الناس حول القبة عاكفين . عندئذ تسأل عن الذى فى الزغلولة من المصيلحى الناشف المصوح ، ولن تجد جواباً سوى ضحكاً مكركماً .

تُدوِّم الريح البحرية فى جريد نخيل الباحة . تميل نخلة المحسوب تخلىّ بين الريح وبين شباك غرفة صبر العلوية . شباك يبدى حسن القلة ، وبهاء زينة السرير ، شباك حسن فى دار حسنة المصطبة ، تخيرت صبر لدهاكتها خير عروق الطين وأصفاها جوهراً . خلطت التراب بناعم التبن ، ثم روتها بالماء طويلا حتى تحللت كسر العيدان الذهبية فى مادة الحمأ . عندئذ رقّعت صبر الجدران بيدها شبراً شبراً . فإذا ما جفت الدهاكة كان لها صفاء ، وكان للدار بهاء عروس مجلوّة .

قبالة شباك صبر شباك غرفة محمد أفندى العلوية التى بناها له أبوه فوق الدكان ، فكان بعد ذلك أن أصبحت فى واجهة الدار ما فى ملامح وجه الشاب من غلظة ، وعناء وغباء ، وكتمان مختار صبور . لكن على الواجهة ما على جماع وجه الأفندى من حلاوة ووسامة . إقرن هذه الدار إلى دار صبر ، تجد فى هذه ما فى وجه النوّارة من حلاوة وبهرج ، وشوق إلى الحياة ، استفتِ فى هذه المقارنة الناس تحت نخلة المصيلحى ينظرون إليك لا يعرفون عن الذى تحكى عنه شيئا . وربما ضحك بعضهم لأمر كانوا يعرفونه دائما ولا يسعهم قوله أبداً .

أيا ما كان الأمر فإنهما فى الباحة حول المقام غرفتان علويتان لا ثالثة لهما . بينهما تقبع دار المصيلحى واطئة مهيضة الواجهة عليها جلافة تصنع عناصرها الحفر والدهاكة بأخسّ عروق الطين ، وأكثرها تباينا . يزيدها هذا فى النفس غرابة موقع . يمضى الواحد عنها وفى قلبه حيرة . فما يكاد يفوت دار صبر حتى يجد دار الأزعر قدامه . دار لا تحمل على هامتها حطباً ، ولا تلقى على الأرض ظلاً ، ولا تردّ السلام إن أقرأها المار بها السلام . تأتى بعدها دار أولاد الشيخ محمود مشبهة خنّ أرانب مظلم ضيق الفوّهة ، تفوح منه ريح رديئة . إلى جوارها دار حسن وفاطمة .

هذه دار قميئة ضيقة الأكتاف ، غائرة الباب ، محملة بصنوف

من أقراص الجلة الناشفة ، وحزم حطب الذرة ، وحطب القطن . وهى بكيانها القليل هذا ملاصقة لدار عبد الحافظ العالية الهامة . على أن هذا الجدار لا ينطق أبداً بالتناقض الكامن فيه ، ولا يحس الواحد أبداً بتصاغر إحدى الدارين اتضاعاً وشموخ الأخرى أنفة . بل يوحى تجاور الدارين بما يشبه الألفة التى ترى فى تسند عجوز متهدم على طفل أكرش معلول ، الاثنان يتلفتان فى وجل .

وإن الواحد ليتساءل ، فى أى ملمح من ملامح دار عبد الحافظ يتعرّف الناظر على خواء داخلها ، وفى أى ملمح من ملامح دار عبد المعطى يتعرّف الواحد على ما بداخلها من حول وعزم يدور به دولاب معاش رائج مبروك من رجال ونساء وعيال وبهائم وأغنام ودواجن . لا أحد يدرى . لكن الواحد لا يملك إلا أن يفرح بالكثرة والوفرة والخير ، ويغبط أصحاب الدار على بركة تنفخ فى الأشياء فتنمو وتزيد وتنضر ، وتغدق بسرّ سيدى سليم . والواحد لا يملك إلا أن يمقت الخواء والنضوب والعقم ، وينفر منه ويخافه . لكن هذا لا يغير من حال دارىّ العمّ وابن الأخ المتجاورين شيئا .

فإذا ما خلّى الواحد هذه المفارقة خلف ظهره ، فإنه سيبقى منها فى شعوره رهافة . يتطلع فإذا به قدام شبابيك دار شيخ الكفر الشاهقة . دون المصاريع تقف عمدان الحديد الغلاظ صدئة خشنة جلفة ، قادرة على أن تذود عنها المتطفل عليها قبل أن يقربها . يحسّ الناس الخطر إذا قطعوا هذا الجزء من الباحة دائرين بالمقام ، يسارقون النظر جدراناً من الطوب الأحمر ، مكحولة مشقوقة بالملاط الأبيض ، تحت عفرة تنطقُ الحيطان بجهامة لا تقبل صلحا . هذه دار لا يبنيها إلا شيخ كفر ،وللمشيخة بين الناس ترفع جدران مثل هذه المبانى الكئيبة وترسى أركانها .

فإذا كان ثمة رجل مثل أحمد الديب وسعه أن يبنى داراً مثل داره إلى جوار دار شيخ الكفر ، فياراحة القلب . ما أحلى البياض ، والصحون من الصاج المطلوّ بالقيشانى الملون ألصقتها زهرة البيت البنت عسل فى الواجهة . عسل فى الشباك يجيب ابتسامها العذب وضحكها الرنان على تحية الرائح والغادى . ويسأله ويعزم عليه ويدعو له . يسرعَ الواحد إلى مجلس الناس تحت نخلة المصيلحى ملء القلب بالمودّة حتى ليلوّح لمحمد أفندى بالتحية مرحاً ، ويجد له فى الظل مع الجالسين مطرحا .

ولكن ما الدور ؟ إنها الناس ! الناس إن كثروا وعزّوا ، أو قلوا وهانوا . وإن رقت طبائعهم ، وسمحت فطرتهم ، وصفت معادنهم ، وفرحوا بالعيش ونعموا به ، أو أخذوا الدنيا مأخذ الجهامة والترفّع . إن قعدت بهم العزائم عن الدأب والتكثير والتثمير فرضوا بالدون وقنعوا بالقليل ، أو سمت بهم الهمم إلى أوفر الأرزاق وأجزل النعم . تلك هى الدور . وتلك هى دور الكفر شواهد على سِيرَ ، أو هى تواريخ قائمة الأركان . التفت إليها ! تأملها واعتبر أحوال أهلها ! أليست دار شيخ الكفر المنيعة الجدران هى منزل جنس من أهل الكفر ، له السلطة ، والقوة ، والسطوة ، بلا غريم منذ الأزل الأول ، وربما إلى أبد الأبدين ؟

انظر إلى كآبة دار أبى حسين تنبئك نبأ هذه الأسرة ولو كنت بسيرة هذا الكفر غير عليم .

فإذا كان ذلك كذلك فإن دور الديب هى الزراية على السلطة والسطوة والنعْى على ذلك جميعاً . جنس من الناس جزّارون متاجرون إبناً عن أب . أبو حسين والديب هما الرجلان والداران والفريقان الكبيران فى كفر سيدى سليم وبعدهما فكل هوية تعرف بالنسبة لهما . لا فكاك . وعليه فإنك إنْ سألت عن أولاد عبد الحافظ جاءك الرد سريعاً بأنهم أحلاف أبى حسين وعُصبته . وأن عبد الحافظ الكبير لما بنى لولديه الوحيدين محمد وعبد المعطى داريْن على باحة المقام بنى وروحه وعينه على دار أبى حسين ، يريد من الجدران فى الجدران سمة ومشابهة تكون علامة على الولاء والخدمة ، وعليه فالداران خلاسيّا العمارة ، عليهما كآبة مصطنعة ومناعة كاذبة . أليست تلك طبيعة أولاد عبد الحافظ فى الكفر ، عليهم وقار الرئاسة بلا رئاسة ، وفى جبينهم نبالة المنصب بلا منصب ، وفيهم ترفع ربما يثير الرثاء أكثر مما يلقى فى القلب المهابة .

أما ولاء الشوربجى لأبى حسين فشىء قديم حقيقى صلب لا ينشد بنفسه تعريفاولا عن حقيقته إعلاناً . وعليه فالدار تحمل منذ الزمن الأول حقيقة ناسها لا حقيقة ولائهم ، ليست على الباحة حول المقام ، فإن كان ذلك وجاهة ومنزلة ، فإن العزوف عنه ترفّع مصنوع من معدن نفيس آخر . وعليه فهى دار متماسكة راسخة صلدة نظيفة تقع العين عليها ، فكأنما رأى الواحد شوربجيا جالساً وعلى حجره البندقية ، من الشوربجى الأعور الكبير حتى الشوربجى الأعور الحالى .

لكن ما حاجة دار الديب إلى الأحلاف والصنائع . هؤلاء رجال ممتلئون بأنفسهم حتى ليغفل الواحد منهم عن الآخرين والكفر كله مجتمع حوله . فإذا كان أولاد حسن قد اتخذوا الديب مثلا فذلك أمر لم يسألوا فيه ، ولو أنهم سألوا ما تكلف عناء الإجابة أحد . وعليه يبقى أولاد حسن ، على دأبهم المألوف ، يتاجرون ، فتكون تجارتهم دكاناً صغيراً لا يزيد ولا ينقص ولا يروج ولا يفلس . ويجمّلون دارهم فتبقى على ملامحها غلظة وعناد وغباء ، وكتمان مختار صبور . أليست هذه خلفة أولاد حسن وخليقتهم منذ الأزل وإلى الأبد .

خلِّ هذه الدار إلى دار صبر كبتها المحسوب لما آلت إليها بعد أن مات . ترى ملامحه بعد على الواجهة وترى شيئا من روحه باقيا يعيش فى إطار ذلك الحسن الذى أضفته على الحيطان يد صبر وذوقها . فانظر إلى واجهة دار هى أحسن العزاء فى رجل مات ومات معه بلا رجعة جنسه كله . واعلم أن ذلك صنيع صبر نوارة الكفر وقلادة جيده فإذا أردت فى منزل لك بهاء فافعل كما فعل المحسوب ، وأصهر إلى دار الديب . نساؤهم ، يا سيدى سليم أحلى النساء

لكن كيف وتحت المصيلحى امرأة من دار الديب ، وما تزال أتعس الدور داره ؟ ربما هو قدر الموت والعقم والبوار قسمه المصيلحى الكبير على ولديه مصيلحى ومحمود ، ولم يقو على طلسمه سرّ النساء من دار الديب . وعليه فقد عقمت امرأة المصيلحى ،

وأشبهت داره قبراً متروكاً تسفى عليه الرياح . ومن قبل مات محمود دون أن يعقب ذكراً ، وبناته الثلاث قعيدات داره فى الجهة الشرقية القبلية من المقام ، وعليهن عطية الدش زوج البنت الكبرى .

ولم يغن عن حسن زوج فاطمة شيئا أنه تزوج من دار الديب ، امرأة شهية فى وجهها حسن ، وفى خصرها لين . ما زال حسن رجلاً صاحب مرض قضى على امرأته أن تعيش بلا خلف فى دار غائرة قميئة ، وأن تذبل كل يوم بمقدار حتى يقضى سيدى سليم فى أمرها قضاء . أيموت حسن ؟ إنه بعلّته أقرب للموت منه للحياة . وإذن فلما يموت الزعيرى ، عن نفسه وبنفسه ، لا تنقص بموته أسرة ولا يختفى جنس . هكذا الزعايرة ، أبو مدرة ، والأزعر ، وعطيه الدش ومصطفى أبو محمد ، ومحمود بن طراوة . ناس لا يصنع الواحد منهم فرعاً فى شجرة ، بل عوداً فى غيط ، يضرب جذوره ، ويمد فروعه ، ويخرج نواره وثمره وحده ، عن نفسه وبنفسه .

ناس ودور . والشيخ هو ملاك هذا النظام المصنوع من الدور والناس . حوله مجال مشحون بسر طقوسى له هرير . وأربع جدران المقام قد اخشو شنت دهاكتها ونفرت من طينها الأسمر عيدان التبن صفراء لامعة والشبابيك مصوّحة المصاريع صدئة العمدان معتادة على الغمض . وعلى القبة تنزل أسراب الحمام وترحل ، حاملة على ظهورها شمس الظهر ، لا تصل إلى الباحة إلا بقع متجاورة متراكبة ، نافذة من عريش رثّ مترب ، متوثب بحياة العصافير المرفرفة المزقزقة ، مصنوع من حجم القبة وجريد النخل المحيط بها ، وفضول أحمال الحطب على رؤوس الدور الدائرة بالمقام مائلة بجباهها ناحيته .

الباحة كالحصن ، فيه الحماية والأمان . وفيه أيضاً ملالة القرار . عندئذ تكون ثقوب الحارات فى إحكام دورة الدور حول المقام كأنها الذنوب المقدورة على الحياة الصالحة ، أو أضغاث الأحلام فى الليل الشتوى الطويل . ويكون ولوج المارة دائما مباغتاً وملذا . هى جميعها طويلة ضيقة ملتوية ، ماضية بين صفين من واجهات كئيبة فيها أبواب غائرة الأعتاب . جدران جهمة صموته تحصر بينها شمسا متقدة ، وظلا لا قليلة ، تنبش فيها الدواجن ، ويطن الذباب واقعاً على المساقى وأكوام الوساخة وعيون العيال والدواب . تمشى الحارة صابرة ، والعواتق مثقلة ، والأقدام لا تحدث فى الأرض صوتاً ، هكذا حتى تصحو العيون والقلوب على الخلاء .

وأيسر الخروج من حارة المصيلحى إلى فرن الكفر . وهو خروج احتفالى يولد الشوق إليه فى أجواف أحرقها العيش على الخبز الجاف . يذهب الرجل بحرقته إلى مجلس الناس تحت زغلولة المصيلحى تهب عليه من ناحية الفرن عبر الحارة رائحة الخبيز . يضرى جوعه . يزعق على امرأته من مجلسه ، يشتم شحها ، ولؤم طبعها ، وتعنيفها عليه ، ويحلف عليها إلا ما قامت من فورها وخبزت والمرأة ترد على زوجها من مجلسها ، تشتم شراهته ، وخسّة جبلته ، وتحلف ما هى خابزة فى يومها . تدور الشتائم بين القرينين زمانا فى زحام من زعيق الرجال ، ما بين محبذ ومثبط ، حتى تقوم المرأة إلى دارها لتعجن . وبعد أن ترى وعلى رأسها عجينها ، ما شية ناحية الفرن تلاحقها الصيحات والنداءات حتى تغيب فى الحارة ، ويرقبها زوجها حتى تؤوب وعلى رأسها الخبز الساخن .

أيهما أكثر فرحاً بالإياب ، الزوج الجائع ، أم الزوجة التى خبزت لزوجها ؟ الرجل أياً كان ، أباً أو أخاً أو ابناً أو بعلاً ، يتصور أن غاية سعادة المرأة ، بنتاً كانت أو أختاً أو أماً أو زوجة ، أن تكون بقربه وفى خدمته . ثم تكون هذه الساعة من ساعات النهار ، حين تجتمع النساء يتأهبن إلى الموردة على ترعة الباشا لجلب الماء . حيتئذ فرحتهن بتلاقيهن واعتزامهن الخروج ، فرحة أخرى جوهرها أصفى ، ويكنّ تاركات مغادرات نائيات .

وإلى عسل ميقات الخروج فى الميعاد تخرج من باب دارهم وجرتها فى يدها . فى الجرة جفان ماء حتى لا تكون شؤما على من تقابلهم إذا بقيت فارغة . تركنها البنت ريثما تحوّى حواتها وتضعُها على رأسها وسادة تحت صلابة الفخار ترنو إلى مقام الشيخ . تحبه ، وتصدق به . سرّه يبارك جسمها الشامخ تقف مزدهية متوثبة تلقى التحية على محمد أفندى وعلى مجلس الرجال تضحك ضحكا عفوياً طلقاً يجلجل فيه ذلك الفرح الكامن فى بناء كيانها الوثيق ثم ترنو إلى الشيخ مرة أخرى . كأنه أبوها ، وهى عروس مبارحة دار الأب إلى مسرات العرس فى دارها الجديدة .

وما تلبث النساء حتى يأتين . امرأة أبى مدرة ، فاطمة امرأة حسن ، حياة ابنة الأزعر ، امرأة محمد بن مصطفى ، وربما امرأة مصيلحى ، وكثيرات غيرهن أيضا تحيط النساء بعسل كل تحمل جرتها ، وكل تضحك ، وكل تثرثر بحاجات قلبها ، وكل منهن تجذب الأخرى من كمها ، تريد أن تستأثر باستماعها فرحات كأنهن يجدن أنفسهن بعد غيبة . ينفرش للغطهن وزياطهن فى مجلس الرجال الصمت والالتفات . تبتعد النساء مبارحات يستحوذ على قلوب الرجال إحساس بالثكل واليتم والترمل . تمضى النساء ناجيات بفرحتهن دالفات من الباحة إلى حارة عبد الحافظ وما يكدن يتفلتن من الحارة حتى ينبسط أمامهن الأفق شاسعاً يصعدن إلى جسر ترعة الباشا . فى منطقة فى وجدان الإنسان طفلة فرحانة توجد قناة الماء . والشوق إليها كرغبات الرضيع ، يتألق فى العيون ويتورد فى الخدود ولا يجد الكلمة يقولها عن نفسه . تزاحمت جالبات الماء على الموْردة مشمرات الجلابيب كلهن امرأة وكلهن مشتاقة لأن تعرى ساقها ، وتدع الماء ينسربُ بين فخذيها . تدعه على مهلها يخر جاريا من الحلق يملأ الجرة وهى فى ذلك تثرثر مع جاراتها ، وتتفرج على العيال والجدعان والرجال على البعد يستحمون .

تودّ الواحدة لو تستحم لكنها لابد لذلك أن تختلس ساعة تنقطع فيها الرجال عن جسر الترعة إذ ذاك تقعد على الشط متلفتة . فإذا أمنت خلعت ثوبها ، ودلفت إلى الماء ناعمة بروعة المفاجأة ، وانسراق الروح ثم بشهقة الارتياح العميقة ثم تظل تبلبط حتى تشبع . تحرك رجليها وتخبط بيديها الآن فى الماء حالمة بأنها عريانة . حتى إذا امتلأت الجرة حملتها إلى رأسها ، وعادت النساء بجرار ملأى ونفوس قد شفّت وقلوب خفّت أحمالها .

لكن ذلك يكون عصرا والعصر بعيد والظهرية قابضة على حلقوم

الدنيا حتى لترى العيون البقع السوداء على وهج الضوء . تنكس الرؤوس وتكافح الرئات فى الصدور من أجل نسمة هواء موات ظهرى وذبول يخفت كل صوت إلا طنين الذباب والزنابير . تشبه الباحة آنئذ جبّانه مُوحشة ، قائمة شواهد قبورها حول المقام .

حارة الزعايرة تقود الخيال من الباحة حتى جرن الكفر الذى يمتد حتى حافة الحقول . وكما يعرف أهل الكفر بعضهم بعضاً ، يعرفون ما يخص كلاً منهم من أرض هذا الجرن . الحدود بين الأملاك ليست على الأرض ، لكنها مرسومة فى كل عين ، وفى كل قلب ، وساخطة عليها كل عين وكل قلب ، ومهموم بها كل عقل ساعات الوقت جميعاً . يظل يزيح كل جار حدّ ملكه على ملك جاره فى الصحو وفى الحلم ، ويظل فى الصحو وفى الحلم يخاف كل جار أن يزيح جاره الحدّ عليه . يتساقى الجاران سمّ الكراهية الزعاف . يسوط كل واحد منهما الآخر بالزعيق . يتماسكان ويتضاربان حتى ليوشك أن يفتك القوى بالضعيف فى الصحو وفى الحلم . والحدود بين أملاك أهل الكفر فى هذا الجرن ما تزال ، موهومة ومعلومة ، ماضية فى مسارها بين مُكوّم ترابه أو دارس قمحه ، أو مهيىء جرنه لهذا أو ذاك ، فاصلة بين قطع أرض تحمل كل ميسم صاحبها وصورته حدود بين ناس متنازعين أشدّ المنازعة ، متخاصمين أشد الخصام . حدود بين شرّهم وشرّهم ، بين حقدهم وحقدهم ، بين خوفهم ،وخوفهم بين هزيمتهم وهزيمتهم . فإذا ما تسللت من حارة الزعايرة إلى الجرن حمارة نبذت لأنها هزيلة مريضة بلا رجاء ، فإنها تدب يملأ جلدها الأجرب كبرياء حتى ما تفزع ولا تضطرب ، ولا تتلهوج ولا تتلهف ، بل تتهاوى وتترنح فى خطوات مرتجفة متخاذلة فيها معنى الترك ، وفيها أنفة من يغادر وتأبّيه . إذا خطرت مثل هذه الحمارة فى الجرن فإنّه يكون فى كيانها المنهار وهامتها الساقطة معنى آخر يتضاءل إزاءه معنى الاحتياز والكلب ، ويتعفر فى التراب الذى تثيره نقرات الحوافر على الأملاك وعلى الحدود بين الأملاك بازدراء تستطيعه فقط حماره مهزولة تموت . عندئذ يصير الجرن جرناً تلعب فيه تحت قيظ الظهر نسائم أتت مستعجلة من الناحية البحرية الغربية . ويصير الجرن جرناً حين يلعب فيه العيال يجرون ، ويزعقون ، ويتبارون ، ويتصارعون ، ويطارد بعضهم بعضاً . وسواء أسمع الكبار فى مجلسهم قبالة المقام أم لم يسمعوا ، فإن أصوات لعب العيال واصلة .

الأب يحب طفله كما يحب نفسه أيام كان طفلاً ، والأب يكره طفله مثلما يكره عجزه عن أن يظل طفلاً ، والأب يريد لابنه أن يكبُر ويعرف الدنيا ، يعرف الألم والخوف حتى يختفى ذلك الكبرياء الطلق العذب من عينيه . عندئذ فقط يمكن للابن أن يعرف أباه عندئذ فقط يكون للأب فى قلب ابنه مكانا ، صورة تبقى حتى لا يموت من ولد هباء لم يحْنُ على معاناته أحد .

العيال يطيرون فى الجرن على سيقان نحيلة سوداء يطيرون غير مبالين بهموم الآباء . وهؤلاء هنا قبالة المقام . كل قلب رهين بما يملكه فى الجرن وفى الزربية . وفى الحقل تتحول الأوقات والحيوات ولا تتحول الأملاك .

يأوى الناس آخر المساء إلى قيعان الدور . لا بأس بالظلمة ، ففى كل قلب بعض من نور الفانوس مؤنسه ويهدهده للنوم . وما يكاد الواحد ينعس حتى يستعيده من غيابه الحلم واجب الصحو . يسرحون إلى الحقول حين تكون الباحة مختومة بالندى وجريد النخل ساكن صامت والقبة جاثمة مكينه تنطبع العلامات على التراب الندى أقداما وأظلافا وحوافر ، عريانة بردانة مصممة مولية ظهرها للمقام . العيون عكرة حرْدانة ، والكلمات موجزة مبتورة أهى رداءة المزاج الصبحية ، أم نوء القلب بواجب العمل الثقيل ؟ أم هو ذلك القهر الذى يبيت به الإنسان ، فإذا قام إلى النهار كان القهر الذى بات به قد تحول فى الصبح إلى عزم قاطع حزين ؟

فإذا ما خرج الناس ببهائمهم من حارة عبد الحافظ فإنهم صاعدون إلى ترعة الباشا . تمشى زرافات الخلق والبهائم تحت الجميزات والصفصافات . كل آن يميل واحد على حقله لكن منهم ناس فرادى بلا بهجة ولا حقل أولئك يمشون لا يلوون على شىء حتى السراى ، مبانى إدارة الزراعة فى دائرة الباشا . هناك يجلسون تحت أحجار الطلح حتى يأتى الكاتب يسجل الأسماء وحتى يأتى الناظر يوزع الرجال والنساء على الخُول . يأخذ كل خولى جماعة منهم ، ويمضى بهم إلى مقطوع عليه من العمل . يسلمون أنفسهم للكد حتى تستهلك العافية ويخبو الحرد ، ويكون الحنين إلى كنّ الباحة حول المقام .

والواحد من أهل الكفر إذ يئوب من عمله فى دائرة الباشا يأتى معه فى عظامه وعضله فى روحه ونفسه وعقله ، التعب ، وسؤال عن الباشا ، ما هو ؟ أهو نبحات قلب وابور الماء التى ترددها الآفاق ؟ أهو ذلك الامتداد من أرض الجفالك الشاسع فى الجهات الأربع ، أهو تلك القسوة فى قلوب الناظر والكاتب والخُول ؟ أم هو سوقهم الناس بالعسْف والإهانة ؟ أهو الكبرياء فى ملامح شيخ الكفر وتلك الصفرة فى جبينه ؟ أم هو ذلك الفارس الذى يبدو فجأة فى الأفق طائراً على حصانه الأبيض فى شمس باهرة ؟ أم أنه ذلك كله فى تداخل عويص لا يعرف كيف يكرهه وقد لقن أن يحبه ويهابه ويخشى بدواته .

الباشا سرّ ، وأحمد أبو حسين شيخ الكفر خادم هذا السر بهذا تشيّخ ، وبهذا تشيخ آباؤه ، وبهذا أذعن له الناس فإن الخوف نقصْ بنى الإنسان . وعلى الإنسان أن ينظر فى نفسه ويعرف مقدار نقصه ، ويتعلم أن يعيش به ، وأن يعيش معه وعلى الإنسان أن ينظر حوله ليعرف موقعه من نظام مبنى من الخوف والجسارة ، ثم يضع نفسه فى هذا النظام حيث يليق به . فإذا ما أذن لتلك اللحظة العجيبة فى الأوقات ، وارتدى شيخ الكفر جلبابه الكبير ، فليعلم الناس أنه مسافر ، وليحذروا الفضول والجسّ ويكفوا التساؤل والتلفت ، ويلبثوا ويقرّوا حتى يئوب المسافر فإذا آب فلاسؤال ، وليحمدوا أنهم رُفع عنهم إصر الانتظار .

على أن الواحد لو لم يعمل فى دائرة الباشا فإن له حقلاً يُحمله بالهموم ويستذله فى المواسم ، ويربط عقله وقلبه وروحه بدوْرة الأفلاك وتغير الأوقات واختلاف الريح وتعاقب الحر والبرد والشتاء والصيف تلك حكمة أبيدة حاصلها تجاوب السماء والأرض ، تجاوب القول والفهم . والناس مقدور عليهم أن يكدحوا حتى يدركوا

الدلالات الغامضة والإشارات المبهمة . تضع الحب فى بطن الثرى ، لا تدرى إن كنت بكّرْتَ أم تأخرت ، تسقى لا تدرى إن كنت أغرقت أم عطشت ، بل ترقب ، تتضرع للسر ، ترهف السمع للنجوى تعتبر الرموز والكنايات خائفا أن يعَمّى عليك فيحبط سعيك ، ويفشل قصدك ويبور زرعك .

يأخذ الرجل بهيمته من قعودها وقيودها ويمضى بها إلى حقله ، يسخرها فى شغله ، ويحملها نصف همه وليس لديه ما يكفى لعلفها ، ولا مايعزيها إن كبست على فؤادها لوعة الوحشة يمضى بها تتبعه خائرة مهزولة ساقطة الهامة تحيطه بصمت عميق يشبه جبا مسكونة بلا قرار . تجعل البهيمة عينها على ظهر صاحبها فى السُرُوح وفى الروح ، فإذا التفت لها فجأة ثبت له العينان الزجاجيتان ولم تهربا . تحدقان بالملامة ، ملامة موجعة .

تعتل البهيمتان بالنير على كتفيها وتكدحان فى الأرض الطرية بخطوات شاقة عسيرة . الرجل يقبض بكلتايديه على قائم المحراث ، يجاهد وسمه لايدع القائم يميل فينحرف السلاح وينعوج الخط . المرأة خلف زوجها تأخذ حبات بذور مبلولة من زنبيل على رأسها وتلقى بها واحدة وراء الأخرى فى الشقّ ، ينضم عليها الشفران فى احتضان ناعم دفىء على الأرض المحروثة . تسقط طيور مالك الحزين المتعالية الحنائية الظهور ، وكذلك الهداهد المبرقشة المتباهية بريشات تاجها وطيور الفتاح الخفيفة المرحة المتقافزة وعلى البعد توجد الغربان غير مرغوبة وغير متجانسة مائدة حافلة من ديدان الأرض والجراد الذى فزع من مراقده على بقايا سيقان المحصول قراق وبصات وصيىء متناغم وغير متناغم .

قدما المرأة الخشنتان السوداوان بالوساخة ينعمان بوثارة الثرى يقعان عليه فى رفق وشوق . قدما الرجل تسقطان على الأرض بعنف تحملان ثقل جسمه المتصلب فى كدحه لدعم قائم المحراث حتى ينتصب معتدلا . أخلاف البهيمين ماتعلو حتى تنغرس فى الأرض تجر جسمها وحملها . الإيقاع ساخن عرقان منتظم رصين . داخله ضربات نافرة متقاطعة عصبية مجهدة تختفى لتظهر على حين فجأة ، لتعانق أو لترطم سحبات طويلة من خشب المحراث أو تنهدات التعب . لكن الإيقاع يبقى طقوسيا ومتقدما ببطء .

تنظر المرأة إلى ظهر زوجها والرجل يُنَقِّل بصره بين سلاح المحراث وعينى البهيمة اللتين تحدقان فيه متسائلتين يبادلها النظرة معاتبا وينادى عليها بأصوات طويلة عميقة مستحثة يتقدم المحراث تحت شمس مشرقة . الجزء المحروث مثل بساط أسمر يمتد رويدا رويدا على اصفرار الأرض المروية .

فى بؤونة يزرع الذرة ، وفى برمهات يُزرع القطن ، وفى هاتور يزرع القمح والشعير والفول والبرسيم والحلبة . فإذا ما حبلت الأرض بسّر البذرة ، فإن الناس موكولون بخدمة السّر فى خلوص وورع وتقوى . يعملون بالفأس ، يُديرون الطنبور للسقيا ، يرعون العيدان ، وينفون عنها الخائب ، والطفيلى . هكذا فى دأب مرُهق إلى محصول لا يسّد عوزاً ولا يشبع حاجة . دورة العام وتعاقب الفصول والمواسم . يسلمون أنفسهم للكد حتى تستهلك العافية ويخبو الحرد ، ويكون الحنين إلى ركن الباحة حول المقام .

والواحد من أهل الكفر اذْ يئوب من عمل اليوم يأتى معه فى عظامه وعضله ، فى روحه ونفسه وعقله ، التعب ، وسؤال عن الدنيا ، ما هى ؟ إنها ابتعاد الأمل المنشود خطوه ، كلما قطعت فى الطريق الصعب نحوه خطوة ! يظل الواحد يأمل ويخيب ، يطمح ويحبط ، يشتاق وينتكس ، يتمنى ويخاف ، فى دوْرة شقية من الولادة وحتى الموت . والكفر مقدور أن تؤخذ عليه الآفاق من الشرق بدائرة الباشا ومن الغرب بأهل القرى ، فما الجدوى ؟ إنها وعدٌ بهم مخفى فى طيات الغيب ، إذا أذن له كان درَك ووصولُ وتحقق . بهذا يحيا الناس ، وفى الشقوة يعرفون الفرح . يضحكون فى مجلسهم . الشيخ هو الأمان فى شدّة الخوف . هو الأفق الذى بلاغيْمة . هو الجوهر الذى لا يعدو عليه التغير .

فإذا كان المساء هبطت على الباحة عتامة الظلال من حجم القبة الفخيم ، ومن الدور وأهداب الحطب ، ومن هامات النخيل تعشعش فيها الظلمة . عندئذ يوُقد الفانوس فى جوف الضريح ، فيخرج النور من أربعة الشبابيك على الجهات الأربع . تكون الباحة كل مساء حلماً من الظل والنور تمحو وثارته ما كان من كلاحة النهار وقشفه ، وتكسو الأشياء نعومة مخملية . كيف يكون المساء دون شيخ ينير ضريحه من داخله الفانوس ؟ ولِمَ السؤال ؟ أهو خوف ؟ نابع من الظل ؟ أم من الضوء ؟ أم من منطقة حلمية سحيقة يتساوى فيها الحالان ؟.

يخرج الناس من الدور إلى الباحة فى المساء . البطون ملأى بعشاء من الطبيخ بعد يوم عمل شاق . والطبيخ فى هذا الوقت من السنة يكون دائما دميساً أو بصاراً أو نابتاً أو مفَصّصية أو ما شاء الله مما تبتدعه النساء وترزأ به كروش الرجال . نعم . إنه برمودة اللعين . ما إن يدرس الفول ويخزن إلا وتنسى النساء ما عداه من بقل وخضار ، ويعكفن على نافخ البطون هذا يملأن به قدور الطبيخ كل يوم بلا ملال . فإن ضجر الزوج والعيال استبدل بصار بدميس ، والصنف واحد فى عبئه على البطنِ والعقل والروح . فإن كان زعيق وعراك أضافت المرأة للطبخة سَفّة من الفلفل الأحمر فتكون نكهة ولون يسوغ الطعام للآكلين ، ويجعل مغبته عليهم أليمة موجعة . يخرج الناس من الدور إلى الباحة كلٌ فى مجلس الرجال شبعان ممتلىء ، متنفخ متجشىء ، ساخط على امرأته ، وعلى زيجته المشئومة التعسة ، وكلٌ فى مجلس النساء ساخطة على أيامها ، وعلى رجل رُزئت به خائب فاشل أينما توجه لا يأتى بخير ، لكنه فى المساء متأفف نَبِق ، يزعق ويشتم ، ولا يعجبه شىء . لكن امتلاء المعدات يضغط لا محالة على الأمعاء بالوجع ، ولابد من نشدان الخلاء .

ينسربون من حارة الزعايرة إلى الجرن . شىء من نور الفانوس فى كل قلب ينوره حتى ليجد الهدى فى الظلمة . يتفرقون فى الفجاج الليلية ، جماعات من الرجال وجماعات من النساء ، كومات سمراء مطلوسة الملامح . يتحلقون متعرين كل جماعة فى حلقة . يتخلص الواحد من ثقل كرشه ، ووجع بطنه ، فى ساعة كابوسية ملذة تحلّق فيها الأحاديث ، وتتجاوز التخوم إلى تجريب السعادة . لألاء النجوم وألق السماء يتقبّيان فوق ظلال الأرض الكهفية ، ويلتقيان ـــ المضىء والمعتم ـــ عند حدود الشوف .

أول الحقول عند آخر الجرن . فرن الكفر فى الناحية الأخرى . كل ظل ، وكل خفاء ، مسكون بتهامس غامض . أهو تخيل الليل الذى بلا نهاية ، وأسرار القلب التى بلا حدود ؟ أم أن كل حنية وراءها خبر ، وكل ظل يستر سراً ؟ لا أحد يسأل . وحتى إذا صمت الخلاء ، ونفذ السمع ، وشفت الكتل ، وكشف البصر ، لا يسأل أحد من هى ، ولا من هو ، ولا أين الزوج أو الأخ أو الأب ؟ ضوء الفانوس يعمر القلوب المتفرقة فى العتامة كأنه ابتسام مترقرق يجول دون أن يتكور القلق أو أن تجتمع النفس على غضبة أو العضل على فزعة . الحدود ذائبة منداحة فى سرور مترجرج ، والخلاء كأنه حضن الشيخ ، والناس فيه كجراء الكلبة ، يتمرغون سمانا ناعمين ، ويرضعون عميانا غائبين تاركين الكائن إلى ما ينبغى أن يكون . مغمضين عن الحقيقة نشدانا للحقيقة ، هى من النهار المساء ، ومن حبس الباحة رحابة الجرن ، ومن الانصياع المخالفة ، ومن ملالة الاستقامة لذاذة الحرق والمعصية . يتهامسون فى حلقة الرجال . فاطمة تعشق محمود بن طراوة . ياولاد سيدى سليم ! إنها امرأة عبلة ناعمة ، والولد ناشف كفرع السنط . يتقافز فى الليل على حطب العريش خفيفا كقط لا يسمع له حس ، حتى يهبط وسط الدار ، يثب على المرأة ، يكبش فى كنز من لحم محروم مشتاق يا سيدى سليم ! ويقولون إن حسن زوج فاطمة يسمع شخير امرأته ولهاث الزانى بها فى الليل ، يسمع حسن ولا يقوم تعجزه العلة وخوف الفضيحة ! فضيحة ؟ فضيحة ماذا ؟ أن تقول له امرأته حقيقته فى وجهه ، وأنه رخو عنين ؟ ربما ! لكن أتعرف من أمر محمد بن عبد المعطى وحياة ؟ يمر الجدع بجماعة الأزعر لا يلتفت ناحيتهم ، لكنه يرى حياة وهى تراه ؛ فإذا ما انحرف فى حارة الزعايرة لحقت به البنت إن رأته يلج دارهم ، وهناك تنيله من نفسها ما يشاء ! أتراه يتزوجها ؟ لا ! إنه فقط يقضى منها وطراً ! فهو مقتول فى حب عسل ! عسل ! يا سيدى سليم ! تلك هى الموال الفريد الذى جمع من النفس وأشواق العمر والآهات الحرى فى لحن ! تلك ليست لابن عبد المعطى ، بل لمحمد أفندى ، لو كان فى رأس هذه الدنيا عقل ! تكون له كما كانت صبر لشيخ الكفر القديم ! لكن ذاك لم يكن زواجاً يا سيدى ، بل كان عشرة وعشقاً . ومحمد أفندى مولع بامرأة فى طنطا يقولون إنها مغنية أو غزية ، وإنها امرأة لم يخطر على بال الدهر مثيلها ! ثم إن قلب عسل أبعد من نجمة السها يمر بها الجدعان تبادلهم التحية من ثغر بسام وملامح وسيمة صافية ، لم تطف بها فى عمرها سحابة عشق .

يذهب ابن عبد المعطى بذلة إلى حياة ، تخدمه وهو المتعالى ، تتيح له نفسها وهو المتأفف الزاهد . يقوم من عليها يذهب بوجيعته إلى امرأة مصيلحى تسمع له كأم !! أم ؟! إن المرأة ليست عجوزا إلى هذا الحد . ولعل لحمها يحن إلى رى فى ساعدى الشاب وصدره لا يجدهما عند المصيلحى الخشن الأعجف الذى لا يليق به إلا الأعمياء المقابر التى شغفت به وشغف بها . لا أحد يعلم الشيطان شاطر على كل حال . يقولون تخفت الأصوات حتى تغدو مجرد أنفاس دافئة . تنفخ الروح فى تصاوير غامضة ، وأفعال ملهوجة ، ومخاوف لاهثة عرقانة تتضور رغباً ورهباً . من الذى أثم ؟ الذى كان هناك ؟ أم الذى كان بشوقه فقط هناك ؟ الفاعل ؟ أم ناقل الخبر ؟ أم الذى استمع له ؟ لينظر كل واحد فى يده ، سيجدها مبلولة إن بالفعل أو بالمنى ، وسيجد النعمة فى قلبه ، نعمة هى من المساء رحلة الجرن ، ومن الليل الحلم ، ومن الحقيقة الحقيقة ، ومن الكائن ما ينبغى أن يكون .

ويتها مسن فى حلقة النساء . فاطمة تشق محمود بن طراوة . المرأة قلب محروم تواق ، والولد فى عينيه اليتم ، وفى روحه العذاب . وحسن مؤذ سليط ، يسقى امرأته السم بجريرتها . آه لو عرف أنه لافكاك من المكتوب ، وأن فاطمة لا تملك إلا أن تدور خلف الولد ملتاعة . لكن الرجال لا يعرفون . وهم مولعون بالإيذاء . انظرن إلى محمد بن عبد المعطى ، وكيف يسيم حياة بنت الأزعر المذله ، وهى لا تستطيع إلا أن تتبعه ككلبة . آه يا سيدى سليم ، لماذا قدرت على النساء العشق والألم ؟ وبعد فلن يتزوج الولد البنت ، إنه فقط يقضى منها وطراً ، فهو مقتول فى حب عسل ! عسل ! تلك هى الصورة ، فرحة القلب وبلسم المجروح ! يا سيدى سليم ! من أجل عسل تستطيب النساء الوجع والحبل والولادة ! تلك ليست لابن عبد المعطى ، بل لمحمد أفندى لو كان فى رأس هذه الدنيا عقل ! تكون له كما كانت صبر لشيخ الكفر القديم ! زواجاً أو عشرة وعشقاً ، لا يهم ! فى كل حال يكون فرح تفنى فيه النساء بهجة القلوب لكنهن سمعن أن محمد أفندى مولع بامرأة فى طنطا مغنية أو غزية ! يتساءلن ، كيف أمالت قلبه ورأسه ؟ لابد أنها سحرت له ، وكادت ، وكتبت ! المسكين ! يحكين أن الواحدة إذا مالت عليه ، جلست إليه على الحصير قدام دكانه تسأله عيار زيت ، أو نصف ثمنه حلبة ، تقول وترجو وعيناها لا تفارقان قدميه ، نظيفتان على الحصير كقدمى رضيع . تتمنى الواحدة لو تحسستها أو أخذتها على خدها . يدفن بينهن ضحكات جزلى . هل تليق بمحمد أفندى إلا عسل ؟ لكن هذه قلبها أبعد من نجمة السها ، يمر بها الجدعان تبادلهم التحية من ثغر بسام ، وملامح وسيمة صافية ، لم تطف بها فى عمرها سحابة عشق .

يذهب ابن عبد المعطى بذلة إلى حياة ، ومالم يسعه أن ينزله بعسل ينزله بحياة ، ومالم تمكنه منه هذه تتيحه له تلك ، يذهب عنها وفى قلبه هزيمة عسل إلى امرأة المصيلحى ، تسمع له كأم !! أم ؟ إنها بعد مليحة فتية . وهل الشوق إلى رى فى سواعد الشباب وصدورهم عيب ؟ وهل يشيخ الشوق إن ابيض الشعر ؟ وهل تجد كلبة متاعا لدى المصيلحى الخشن الأعجف الذى لا يليق به إلا عمياء المقابر . ؟ يقلن تخفت الأصوات حتى تغدو مجرد أنفاس دافئة تنفخ الروح فى تصاوير عذبة كالمنى ، ومخاوف متربصة منغصة . من الذى أثم ؟ التى رماها المكتوب ؟ أم التى حسدتها ؟ أم التى غبطتها ؟ أم التى بكت عليها ؟ لتنظر كل واحدة فى جبينها ! مكتوب مكتوب وإن غمضت سطور الكتابة ! وفى كل قلب العشق أو الشوق إلى العشق . نعمة هى من المساء رحلة الجرن ، ومن الليل الحلم ، ومن الحقيقة الحقيقة ، ومن الكائن ما ينبغى أن يكون .

ثم يئوبون من الجرن إلى الباحة عبر حارة الزعايرة ، تحت الهدوم بلولة خفية ، فى القلوب والأجسام . لكل جسم رائحة الفعل الذى قارفه ، ولكل قلب رائحة الشوق الذى أضناه . لكن الكل مرتاح

بالخلاص . فراغ فى العقول والقلوب والكلمات . فراغ يجذب إليه المخاوف كما تجذب الماء الأرض العطشانة ، فيكون ذلك التوجّس الذى يملأ النفوس فى هذه القيلولة . ينظرون . الجالس تحت زغلولة المصيلحى يرى حارة أبى حسين ، لا يحجب مدخلها عنه حجم المقام .

هى حارة نظيفة لا يطرقها الخلق ببهائمهم ذاهبين ! إلى حقولهم أو آيبين منها ، ولا تُطلق الفراخ ، ولا يلعب العيال ، ولا تبنى المصاطب . ! إنما يمشى المارة من باحة المقام حتى الخلاء جنب شبابيك دار شيخ الكفر ذات العمدان الحديدية ، واحداً بعد واحد ، متتابعة صلدة عليها غبرة ، لا يملك السائر إلا أن يرامقها حذراً ، لا يجد عزاء إلا فى ألوان حيطان دار أحمد الديب البهيمة على اليسار . عزاء موجز ، يقسر السائر بعده بسر الكآبة على أن يظل يقيس مسافة بعده عن حيطان دار الشيخ .

والناس من أهل الكفر لا يجوزون حارة أبى حسين إلا إذا كانوا مثقلى القلوب بعزم على رحلة بعيدة . يقرىء الواحد السلام شيخ الكفر الجالس على المصطبة البحرية قدام داره قبالة ترعة الباشا وعند قدميه شوربجى الأعور الخفير على حجره بندقيته . ثم ان الراحل يغمض عينى قلبه ، ويترك نفسه للعزم المقدور ، للخلاء والمسافة ، للبعد والاغتراب ، ليس للمفارق من هذى ولا عون إلا سرّ سيدى سليم .

حارة أبى حسين هى السكّة لمن يبغى المستشفى فى القرية الكبيرة ، ولمن ينشد العارفين والكاتبين والحكماء فى القرى الأخرى . نعم ، يخرج المريض فى طلب الطب إذا قصُر علم المصيلحى عن دواء الداء ، وغلاب العلة . عندئذ يسند المريض ذووه من يمين وشمال ، سائرا كان أو على مطيّة يمشى قطارهُم الرث ، معقود الصُرر على زاد الطريق ، والمناديل على القروش القليلة ، وفى الأيدى القنانى الوسخة مسدودة بقوالح الذرة . وإذا ما احمر الشفق رأيتهم راجعين . يعودون وفى الجيوب والأيدى أحجبة ووصْفات ، وفى القنانى سوائل مختلفة الألوان رديئة الطعوم ، وفى القلوب رجاء ، ربما ! .

ما المرض؟ صه ! لا تسأل ! ذلك لا ينبغى ، ولا أن تشير للأمر من قريب أو من بعيد ، ولا أن تتفكر فيه . العلة قدر متربص ، ريح سوداء متعلقة فى حبات الهواء بمخالب لا ترى ، أو مختبئة فى شقوق من الأرض لا يخترق ظلمتها بصر . لكنها على كل حال لها مسالك إلى القلب والدماغ والحشا ، فاذا ما اخترقت سكنت هناك كامنة مستوفزة متحفزة . وربما هى كلمة أو لفتة أو ايماءة ، أكلة أو شربة ، فعلة أو امتناعة ثم يندلق المرض على الواحد كأنما من حلق جرّة . فلا تسأل ، ولا تخلط إذا تكلمت ، ولا ينتفخ حلقك من الزعيق ، وسمِّ الشيخ إذا أكلت أو شربت ، دخلت أو خرجت ، أقدمت أو أحجمت . وامش فى الأرض متحسّباً متحذّراً .

إنك لا تدرى إن كان الشيخ وراءك أو قُدامك ، أو أنك تدوس على طرف ثوبه أو تأخذ عليه طريقه . إنه إذن ضائق بك ، ودافعك ، وضاربك بالوجع لا تقوم لك منه قائمة . فاجهرْ باسم سيدى سليم اذا صمتت حولك الدنيا يعرف مطرحك ويجتبيك . وافرح بالصبح إذا قمت من نومك معافى . وإذا آويت إلى مضجعك فلا تأمن هدأة الليل إن النائم فريسة سهلة للرياح السود . فيكون الصداع والكآبة ، وسوداوية المزاج ، وانحطاط الهمة ، وتدهور الجسم . ويكون وجع الجنب ، واحتباس البول ، ويكون وجع البطن ، وانتفاخ الكرش وفساد الريق ، ويكون السعال والهزال ، ويكون تورم الأطراف ، وتكون الحمى . عندئذ يسخن الدماغ ، ويرتعد الجسم من البرد ، ويزيغ البصر ، ويفسد الريق ، وتغثى النفس ، وتسيخ الروح ، وتختلط الرؤى وتضطرب . ما يكاد المريض يبل حتى يقع . وهكذا تتداول عليه النوبات حتى يضنى ويزوى ، وتصغر الدنيا فى عينيه ، وينتفخ كرشه ، وتكون كل خطوة يمشيها مقربة له من القبر . ماذا يسع المصيلحى أن يفعل ؟ يحبس نفسه فى الضريح متبتلاً متضرعاً سائلاً مسترحماً . ثم يخرج إلى المريض ، يطبخ الوصفات ، ويكتب الأحجبة ويقرأ على الماء يرشه على الأعتاب ، ويكوى ويخزم ، لكن علمه قليل والخروج إلى المستشفى الكبير فى القرية ، أو إلى العارفين ، والكاتبين ، والحكماء ، فى القرى الأخرى ، أمر محتوم .

فإذا قدر على الواحد المرض فقد قدرت عليه الرحلة فى طلب الطب . وهكذا تكون وجيعة الاغتراب من تباريح العلة وعناها ، وتكون «عزازة» البرء عقابا — ربما — على إسلام النفس للغرباء . هكذا يشفق الناس على صبْر وهى تخطو خارجة من دارها جسداً متداعياً يتسند ، يحمل بين الكتفين رأساً مصدوعاً حارت فى علته الحكماء ، وصبر بعْدُ تنافح عن نفسها ، ما تتوب حتى ترحل من جديد . والناس من مجلسهم تحت نخلة المصيلحى يعرفون رحيلها وإيابها ، يكون صمتُ لُبّه وقشرته اليأس . ويعرفون خروج حسن زوج فاطمة الذى ابتلى بما لم يُبتل به أحد فى الأولين ولا فى الآخرين . يخرج ويعود فى إلحاح مرعوب كطائر فى فخّ يُنافح ليفلص رقبته من مخلة القتل . لكن الدنيا فيها المرض وفيها الموت . آفتان أعتى من العقاقير وحروف الكتابة ، من الكى والخُزام . لكن ما الموت ؟

ذلك سر يملكه الذين قالوا . وهم به ما عدموا ، لكنهم تبدّلوا يضربون فى الأرض بين ظهرانينا ، يتجاوزُون الممكنات ، ويتعالون على العجز ، ويضيقون بالقصور ، ويريدون الأمثل ، ولا يغفرون الزلّة ، ويسرعون بالإيذاء . ذلك عالم الموتى ، عالم آخر ، مزدحم مكتظ ، قادر باطش ، لا يهن ولا يعتل ، ولا يدنو ولا يسفل ، ولا يتدنس ولا يتسخ . عالم مخيف ، يأخذ على حيواتنا المنافذ والمسالك ، يحيطها ويقسرها على صراطه المستقيم ، يريد أن يلتحم بجرثومة الموت فى قلبها ليعدم الهوان ، والاعتدال ، والدنو ، والسفل ، والدنس والوساخة ، ليعدم الحياة . كلما مات واحد اقترب الواحد من الموت خطوة . فانظر إلى اخضرار العود نضرا فى شجرة حيواتنا ، وافتكر فى آفة تضرى من داخله حتى تذويه وتأخذه روحا طائفة إلى عالم الموتى ، نخافه بنضرة الحياة فينا ، وننجذب إليه بسّر الموت فى داخلنا .

فالمأتم عرس زواج المجهول فينا بالمجهول خارجنا ، احتفال بتجربة الاقتراب من المجهولين حتى مشاركة طلْسمها الأبدى . وإلى

مصيلحى طقوس الغسل والكفن ، وإلى امرأته التعديد والندبة . ولولا الحظر لدفن الناس من أهل الكفر موتاهم فى عرصات دورهم . لكنهم مجبرون على حملهم حتى مقبرة ملحقة بمدافن القرية الكبيرة . حينئذ يسير موكب الجنازة حتى الكوبرى على المصرف الكبير . وبعد ذلك يترك النعش لحملة يُسرعون به إلى مثواه الأخير ، ثم يئوبون . يعلمون أن قبر الميت فى الحق إنما هو قلوب من يبكونه من بعده . وليس أبكى من ثاكلات الكفر تسربن ملفوفات فى الهدم السود . يدعوهن ظهر الخميس إلى دار المصيلحى . على رأس كل واحدة صرة فيها كعكات الرحمة . يخرج المصيلحى من باب داره ، وخلفه الموكب الهزيل . عمامة الرجل الحمراء على رأسه فى أشد حالاتها حزناً ، كابية زرية ، ووجهُه أشدّ ما يكون عبوساً وكمدا ، وفى يده عصاه . يقف هنيهة قبالة المقام . صاحب الضريح هو الوصلة بين عالم الأحياء وعالم الموتى ، وهو نظام العالمين وملاكهما . يحيى المصيلحى ، ويطلب الإذن .

فإذا ما كان فالرحلة تبدأ بضرب الأرض بسن العصا فى عصبية ، ثم يكون ريْث متوتر مشحون ، ثم تتحرك الأقدام فى هوجة من مجلس الرجال تحت الزغلولة يرقبون ظهراً ناحلاً محدودبا وأقداما تكدح الأرض . من هنا وهناك تسمع من يدعو ، يوصى بسُقيا الصبار ، أو سدّ حفرة ، أو إقامة شاهد سقط . الرجال يحوشون أنفسهم عن زيارة قبور موتاهم ، ومصيلحى يأخذ على عاتقه أن يؤنس وحشة هؤلاء فى القبر والمنفى بعيداً عن الكفر . يمشى الرجل على رأس الثاكلات كل خميس حتى هناك . وفى المساء يئوب . يقرأ الناس على ملامح وجهه وقائع رحلته ولا يسألونه . المقبرة بعيدة ، والسكة إليها غير أنيسة ، وإليه سرّها ، فعن أى شىء يسأل ؟ تغنّيهُ حارة أبى حسين ، ومنها يخرج إذا رجع عليه غبار الطريق ، ووعثاء الرحلة . وإذ يغرق الواحد فى الفكر ، يكون فى روحه ابتسام مرتجف أو مشفق . لكن الواحد ينفض عن نفسه الكآبة ــ مثلما ينفض الكلب عن فروته ماء المطر ــ وينطلق . فإنه لا فرار عن الموت ، ولا من الحياة . ومن يولد يموت . وفيما بينهما مقدور عليه ــ ومن حارة أبى حسين أيضاً ــ أن يذهب إلى السوق ، بما فى ذلك من فرح ومن حزن . فلا تسلْ عن الكفر ، ولا عن ناس الكفر صباح السبت إذا عقدت القرية الكبيرة سوقها الكبير . .

عصر الجمعة يقترب مجلسا الرجال والنساء تحت الزغلولة حتى يوشكا أن يلتحما . الهمّ شركة ، والرأى شركة ، يستوى إن كان الواحد عازماً على البيع ، أو كان عازماً على الشراء ، يستوى إن كان رجلاً أو امرأة . الكلمات مبهورة ملهوجة ، وهى محتدمة زاعقة ، تظل تدور حول معنى مثير ومبهج ، حتى ليوشك أن يكون داعراً ، معنى خاص جداً ، وكامن فى المتاجرة ، والبيع ، والشراء .

عصر الجمعة ينظر الناس من مجلسهم إلى الأزعر قدام صينية الحلوى ، وعن يمينه وشماله ابنته وزوجته . لاتنخدع عين بالهدوء الشامل . يعرفون أن تحته عزماً أكيدا . صباح السبت سيمشى الأزعر ووراءه ابنته حياة حاملة الصينية على رأسها ، وخلفها أمها تحمل القفة الكبيرة فارغة مستعدة للامتلاء بالكيزان والأرغفة . يذهبون بموكبهم هذا كل سبت إلى السوق . يبيعون ويشترون ، ثم يعودون وقد امتلأت القفة ، وازدادت الصينية حفولا ، وألوان الحلوى ازدهاء . وفى ذلك لا يترك السوق على روح الأزعر بصمة ، ولا على ملامحه سحابة .

أما محمد أفندى فهو رجل استألف السوق كما استألف الحافظ سطور الكتابة يضع الخرج فارغاً صباح كل سبت على ظهر حمارتهم البيضاء الشاهقة ، ثم يجلس عليه متربعاً نظيف الكمين ، وفى يده كتابه مفتوحا على ذات الصفحة . وفى العصر يعود الشاب وقد امتلأ الخرج وصاحبه مازال رصين الحركة هادىء الملامح ، نظيف الكمين . يرمُق الناس تحت النخلة الرجلين . ويفتكرون صبْر فى غرفتها العلوية . كيف يكون صباح السبت دون طلعة النوارة مكحولة ريانة فواحة عليها حرير الثوب والطرحة ، وفى تحيتها ومشيتها العزم على السوق . هناك تشترى كحلها وحناءها وعطرها ، وتشترى إبرها وخيوطها ، والزينة من كل لون لما تخيطه من جلابيب البنات . لعله لا تحوش صبر العلة عن سوق غد . إذن لكان على مصيلحى أن يقطع السكة إلى محلة البيع والشراء دون رفقة النوارة . إنه يتقاى على تراب الطريق متفزعا عديم الصبر كالفتاح ، توشك أقدامه ألا تعلم على الأرض علامة . لكن حكايات الرفيقة تظل إيقاعاً منظماً لانفعالاته المهتاجة ، وسياقا لاضطراد فكره ونسقاً لتصوراته ورؤاه . فى السوق يعرف مصيلحى ما يلزمه لمرضاه من الخلق والبهائم من عقاقير ، ويعرف من يقصدهم من العطارين . لكن صبر تصحبه ، تسأل وتساوم له ، تشمّ الجواهر ، وتمتحنها بعينيها ، ولسانها ، وأصابعها ، فإن قالت نعم فإن البيعة رابحة .

يعود كل واحد إلى داره مساء الجمعة وقد حمل معه فى قلبه من المجلس ما قسم له . ثم يكون الواحد فى مقر داره وحيداً . إسْم الشيخ طبّ رجفة القلب وارتعاشة اليد . الباب مغلق على السر لكن لا تصدق ! الأسرار كالهواء ، فهل ثمة من حبس الهواء ؟ هل ثمة من لا يعرف أن أهل الكفر يضعون فى قلب كرات الزبد المعدة للبيع فى السوق كرات صغيرة من العجين ، ويملأون حوْصلات الدجاجات بالماء والحب لتبدو لمشتريها كبيرة سمينة ، ويغيرون هيئات الطيور المسروقة بنتف بعض ريشها ، ويصبغون الحمير فتضلل الصبغة الرجل عن حمارته التى كانت فى داره سنيناً ، ويخلطون الحبّ بالتراب ، ويتركون البهائم تبيت بحلاّبها لتبدو صبح السبت حلوباً مدُرّة . فإذا ما تمت المؤامرة وحبكت المكيدة فإن القلب ليتناوبه الخوف والفرح فى لحظات عجيبة طبها سيدى سليم ، وأن يأتى الرجل امرأته . النساء ليلة السوق لينات مطاوعات حنانات ، والرجال مشغوفون ملهوفون . ويليل الليل والمصباح ساهر فى قبر الشيخ ، مفروش نوره من أربع الشبابيك على أرض الباحة حول المقام .

وفى صباح السبت المبكر يخرجون . يجوزون حارة أبى حسين جسورين حتى الخلاء . يمشون على جسر ترعة الباشا ، لا يشرِّقون فى اتجاه الحقول والدائرة ، بل يغرِّبون فى اتجاه الكوبرى على المصرف الكبير . ثم يميل منهم يميناً ويواصل طريقه من يريد محلة السوق ، وأكثرهم يقعد للمتسوِّقين من أهل القرى جنب السكة يعرضون عليهم ما معهم ، يبيعون ويشترون ويبادلون . المتسوقون

من قرى الناحية ينظرون إلى أهل الكفر مرتابين ، ويقلبون فى بضاعتهم متفحصين ، ويمسكون عنهم ما معهم متخوفين . ومن المشترين من يعرف الغش ، ومن البائعين من يكشف الخديعة ، ومن أصحاب المال من يتعرف على ماله المسروق . حينئذ يكون زعيق وعراك يعلم سيدى سليم كيف ينتهى . لكن من الصفقات ما يعقد تحت الشمس وسطوع التراب .

ما ينتصف النهار حتى يكون الأمر فى اليوم قد انحسم ، من باع باع ، ومن بارت بضاعته أو ضبط بسرقته يعود . الخاسر والكسبان يجمعهما المجلس تحت زغلولة المصيلحى ، وحديث زاعق ، غاضب وضاحك . يضحك الذى كسب ، والذى خسر أو انفضح بسرقته ، والذى تعارك ، والذى خفّ لنجدة أخيه ، يضحك الذى ضرب ، والذى انضرب أيضا ، وبأعلى صوته . إنه على أى حال وسع الكثيرون أن يدبروا لعيالهم طبخة ربما تعوم على وجه قِدْرها عُيون الدسم . يخرج الدخان من أبواب الدور المفتوحة ، يمزج الهواء برائحة الطبيخ . يُسيطر القلق على جوعانين يريدون أن يُدعوا للدار للعشاء .

ذلك يوم السّوق . أما يومنا هذا فهو شديد الحر . وهذه ساعة ظهرية زامتة خانقة . ومن جوف الهمود تبدو جسامة المقام . تتعلق العيون بالكتلة المقبلة المنقضة حتى ليحسُّ الواحد بملمس طين الجدار على جبينه وكفيه الممدودتين . ما يوم السوق جنب سفرة إلى طنطا ؟ سؤال لا يبحث عن إجابة بقدر ما يريد أن ينهى حديثا عن السوق طال حتى باخ ، ويريد أن يخلق فى المجلس صمتا ، وفى القلوب لحديث آخر إنصاتا . يسمع الناس السؤال ويكون صمت ، ثم يكون لطنطا فى القلوب شوق .

الكفر كائن فى وهدة من وهاد هذه الدنيا سحيقة . لكن أهل الكفر فى نهاية الأمر يرون نجوم السماء . وفى أماسى الخروج إلى الجرن تتملّى أنظار المتحلقين المتعرّين فى الآفاق . والعيال الذين لعبوا حتى هدهم التعب ، وآمادُ شسعت حتى ما يسَعُ الأفهام الغضة أن تحيط بها . كل أولئك يرون أنوار المدائن على البعد ويهتفون : هذه ميت غمر ! وتلك هى المحلة الكبرى ! أما هذه فطنطا المدينة الجليلة !

تكون حكاية رحلة المصيلحى وصبر إلى طنطا قد حُكيت وحُكيت ، ثم يلتئم المجلس تحت الزغلولة لتصبح الحكاية ذاتها مطلوبة مرغوبة . يحكى الرجل لا يُسمح له بنسيان تفصيلة مهما صغرت . وإن نسى ذكروه بما نسى . يسألون عن الأشياء وعما وراء الأشياء ، ويفرحون بالجواب الذى سمعوه ، وبالجواب الذى افترضوه لأنهم لم يجدوه . وبذلك تصبح الحكاية علِماً بطنطا . علماً يفجأ الذى رأى ، ويسر الذى لم ير . تطل صبْر من شباكها على المجلس ضاحكة ، يزيط لظهورها الرجال والنساء والعيال . إلا محمد أفندى الذى لا يصرفه عن كتابه شىء . يرمقه الناس من مجلسهم ، لا تكسف رصانته فرحتهم ، وإن كانوا يعجبون .

كان الأفندى صبيا نحيلاً قشفاً كباقى العيال . ثم كان عصر يوم حدّث فيه حسن أبو محمد الناس فى مجلسهم عن عزمه على إرسال ابنه ليقرأ فى طنطا . سمع الناس واجمين . وقبل أن ينصرم الأسبوع وضع الرجل الحرام الصوف على برذعة الحماره البيضاء العالية ، وركب مُردِفاً ابنه خلفه ، واضعاً أمامه سلة الأزواد ، ومشى فى غبشة الصبح مسافراً . وفى المساء عاد دون إبنه ، تركه للقراءة فى المدينة ، وترك له السلة وحرام الصوف . وفى الصيف عاد الولد أكثر شحوبا ، وأقل وساخة . وهو من يومها يعود كل صيف ، لكن ليس إلى الناس ولا إلى المقام . مفروشة المسافة بينه وبينهم بالوحشة وقلة الألفة .

وعليه فإنه لا محيص عن التسليم بأن طنطا التى يختلف إليها محمد أفندى مغايرة لتلك التى زارها مصيلحى وبرفقته صبر . هذه مليئة بالأعاجيب البهيجة ، أما الأولى فملفوفة كسرُ كئيب يرى الواحد علاماته فى رصانة محمد أفندى الغامضة . لا تسل عن حلّ المسألة المعضلة ، سيبقى الأمر فى كل مدينة أنها هى وغيرها فى آن ، فاسأل الآيب الذى تحب عن المدينة التى تحب ، يأتيك هذا بذلك الخبر الذى يفرح به قلبك . كل يحمل فى قلبه المدينة التى يختلف إليها إن سفراً وإن حلماً ، والتى تتجلى له مشاهدها ، إن مُعاينة أو من فرط التشوّق . يختلف الناس ولا تتغير المدائن .

فإذا كان شيخ الكفر كثير الأسفار ، فأى المدائن يزور ؟ لا أحد يسأل ! الشيخ على جبينه شحوب رمادى يكفّ الناس عن سؤاله . وطنطا التى ينزل بها لا تهم أحداً . إنما تبقى المدينة فى نهاية الأمر مزاراً يشاهده الواحد من أهل الكفر ويسأل عنه ، يتملاه أو يسمع به ، ثم ينقلب من زيارته ، أو من مجلس الناس إلى داره وفى قلبه وفى روحه نعمة ، ورؤى بهية مضوّأة بضوء الفانوس فى قبر الشيخ ، مفروش من أربع شبابيك الضريح على أرض الباحة .

وطنطا التى يرحل إليها أهل القرى لاتهم من أهل الكفر أحداً . بل إنه فى مواسم تشتد غربة المدينة عليهم كأنها خرابة مهجورة ، ويكرهونها كراهية المحبّ محبوبته الخائنة . تحسّ قلوب الناس فى الكفر بناس القرى وقد شدوا الرحال وحملوا الأزواد ، وهووا نحو المدينة مقبلين من فجاج الأرض جميعها ، منشدين مغنين ، قاصدين الاحتفال بمولد السيد البدوى . تلك مواسم تحيط فيها الوحدة والوحشة بالكفر حتى الاختناق . فهو لا يجد فى ذلك الفرح فرصته ، وشيخه لا يمت إلى شيخ أهل القرى . غصب هذا جسم المدينة الجليلة وروحها ، وملأها بزفارة أهل القرى ونتنهم . يحزن أهل الكفر ويكمدون حتى المذلة . لكنهم لا يسلمون مدينتهم ، ولا يُقلعون عن حبها . إنها هناك رغم الدنس ، وعَلَى الكفراوى أن يرى حقيقتها تحت الزيف ، وأن يحب نورها الذى يراه على البعد يشع من جوهر قديم لا يطمس صفاؤه أبداً .

جوهر قوى ذكى حاذق متاجر . بسرّه يحشد الناس والأموال والأعراض إلى المدينة كل يوم اثنين من أركان المعمورة الأربع ، فى سوق لا مثيل له فى الدنيا ، لا يسع حاسب ولا كاتب مهما بلغ من سعة العلم وحصافة الفن أن يحيط بالأموال التى يتداولها شهود السّوق بيعا وشراء حساباً وعدًّا . إن من شهد سوق طنطا مرة فقد عرف من الدنيا وعنها ما لا يتاح لغيره ولو عاش فوق عمره سبعة

أعمار أخر . فأى رجل فى الناس هو أحمد الديب ، ذلك الذى له إلى طنطا سكة ميسّرة مسلوكة ؟

كان ذلك مذ كانت له محروسة ؟ ومن يوم قدمت من على المصرف الكبير يسبقها أزيز دولابها ، ونعيب نفيرها . فلما دخلت الكفر صخابة مقرقعة سيطرت على الناس الدهشة ، وربما قليل من الخوف . انشغلت جماعة العيال بالأمر انشغالاً عميقاً . رابطوا فى بطن ترعة الباشا قبالة الشاحنة . تلك آلة جسيمة ، وهى غريبة عجيبة ، لامعة باهرة ، واقفة قدام دار أحمد الديب الخلق ، لا تتحول عن مراقبتها عيونهم .

ثم رويداً رويداً قربت المسافة بين العيال والشاحنة حتى تجاسروا على لمسها . ولما ولّد ملمس الحديد فى جلودهم النفور ، وفى قلوبهم العداء ، طفقوا يخدشون الهيكل الجسيم بما وصل إلى أيديهم من حديدة أو حجر . فرّ محمود بن طراوة ووراءه العيال عندما راوا شنّاوى السائق وقد جاء على صوت الخبط مذعوراً . لحق العيال بمحمود ضاحكين . وضحك هذا لما تذكر علامته التى تركها على الخشب المطلىّ . تفكّر أنه ربما يصادفها حسن صندوق العروسة فى طنطا . ثم تساءل فى نفسه ، أترى يعرف حسن العلامة ؟ إن الشاحنة إذن لتكون مرسالاً أميناً منه إلى ذلك الصاحب القديم فى غربته البعيدة !

ثم إن الشاحنة قدمُ العهد بها حتى أصبحت تشبه الكفر ، متربة صدِئة كالحة كإحدى الدور المحيطة بالمقام . والناس ألفوها وعرفوا عنها . إن سرها إلى صاحبها أو إلى من يعرف دولابها ، يعيدها إلى الحياة بفعلة . وإذن يكون لها صخب عال ، إذا أدمن الواحد الانصات إليه أدرك أنه ليس جُزافاً ، بل هو دال على مُضيها إلى عمل اليوم أو رجوعها منه ، وصوت دولابها دالّ على اختلال قواديسها ، أو على استتبابها وتفجر العزم فى القلب الحديدى ناراً ودخاناً .

تقوم كل يوم فى البكور تدور بالقرى تنقل منها البهائم التى اشتراها الديب إلى طنطا ، ثم تعود إلى الكفر . يقف العيال على الكوبرى ينتظرون أوبة العربة المسائية . يتعلقون بها حتى تصل إلى مستقرها . وفى ذلك يجربون نشوة رائعة حين تنطلق بهم وتتراجع الأشياء على الجانبين بسرعة هائلة . حتى إذا ما استقرت وبطل دولابها انكشف الصخب عن كيانها الذى هدّته الرحلة . ينزل منها سائقها شناوى وعليه وعثاء السفر . هو وهى كيانان طيبان يمتان إلى طنطا وإلى الكفر بلا تناقض ، بل فى دأب وكدح يزيل وحشة السكّة ، ويوشك أن يشير إلى قرابة وشيجة تربط الكفر المقصِى بالمدينة الجليلة .

فعل هذا فعله فى القلوب والعقول . حسْبك أن تعلم أن الواحد من أهل الكفر إن اشتاق قلبه لطنطا التفت فإذا الشاحنة على إطارِاتها السوداء شىء من أوحال المدينة ووسخ شوارعها . وخط الأفق ماش على المصرف الكبير معلّم بالعجلات حتى يغيب متجهاً صوب المزار الجليل لا يضل ولا ينسى ، والنفير ينعب ، والدولاب يكدح على سكة الذهاب والإياب . هكذا رتق الفتق الذى أشعل فى القلوب طويلا الهيام . وقصرت المسافة بين طنطا والكفر حتى أصبح الشىء أدنى من الفكرة .

حكايات وحكايات . والأمر فى الحكايات أنها سلوى عن المقبرة الظهرية . وآلام ناس الكفر أنهم فقراء بلا أمل ، محصورون بلا فرج ، يائسون بلا عزاء . يكفون عماهم فيه . يصيخون لهَجْس فى قاع الصمت الظُهرىّ . لو أن هدأة حتى ما تكون نأمة ، صفاء حتى ما تكون شائبة ، كشف حتى ما يكون عماء . لكن نقصاً فى عقل الإنسان وقلبه وروحه يجعله عاجزاً عن استكناه الأصوات ، عن استئناس الهمْس العصِىّ ، عن تأويل الفائت والآت . هو هناك صفحات بعد صفحات فى كتاب منشور . لكن البصائر مطلوسة بالعجز .

حارة المصيلحى تمضى بين داره ودار صبرٌ إلى فرن الكفر . وإلى خلاء بين الدور والمصرف الكبير شاسع ، هو أرض نزّة تنتشر فيها برك النشْع ، وتلتف فيها نباتات الحلفاء ، والشوك والهيش حتى ليصعب سلوكها . لكن ناس الكفر يعرفون المسالك ، يتقافزون فيها بخفة النعام على سيقان طويلة نحيلة سوداء . وتكون ساعة معلّمة بالشر فى خمود الظهر ، أو فجاءة المغرب أو هدأة المساء حين يخرجون رجالا أو نساء أو عيالا . فرادى لا يرى الواحد غيره ، لكنه يحسّ بغيره ، ويعرف أن غيره يحسّ به . كلٌ يعمىٍ وجهه ويده وقصده وخوفه ، غير أنهم يكونون متواصلين . يحْذَرون أن تنفرط صلتهم فيضيعوا . مرعُوبون حتى الموت ، وروحُهم مفعمة بقصد الإيذاء حتى القتل . متطيّرون ، لو عرضت لأحدهم قطة برية سوداء ، أو لو أنه سمع نعبة غراب ، أو فحة ثعبان لكرّ من فوره راجعاً . فإذا ما وصلوا إلى المصرف اجتازوه من مخاضة ضحلة . ثم يتسلّلون فى زمام القرى حتى الأجران ، بل حتى باحات الدور

المجلس تحت نخلة المصيلحى قد يستغرقه الحديث أو الجدال ، الضحك أو الزعيق فى كل آن من آناء النهار أو المساء ، لكن المجلس دائما صامت الربع من قلبه ، والربع من سمعه ، يتصنت على هؤلاء الذين عبروا المصرف الكبير إلى الضفة الأخرى . فإذا ما أحيط بواحد من العابرين سمع أهل الكفر استغاثته وإن لم يصدر عنه صوت ، وخرج جمعهم يخوض الماء ، يجوز المخاضة ويلتحمون بأهل القرى فى معارك بالهراوات والسكاكين والأحجار والفئوس والأيدى ، وبغلّ وحقدٍ مرير ، حتى إنقاذ وخلاص المحُاط بهم ، والعودة ، معهم .

ثم يكون المجلس تحت الزغلولة . وحديث وزعيق ونزاع وغضب ، ويكون جَهْد ملح لبسط الواقعة واستعادة تفاصيلها من البدء حتى الختام ، المرة بعد المرة فى محاولة يائسة للإجابة على السؤال المستحيل ، لماذا ؟ ويكون أخذ ورد ، ولجاجة ولدد حتى تنهد القوى ، وتفتر العزائم ، والسؤال قائم مثل حيطان هذا المقام ، لماذا ؟ لماذا ؟

ويكون صمت يجالسه السؤال العصِىّ ، يتهامسان . تقطر الأنفاس كراهية ، يتداولان الرغبة فى الفتك ، كل يتحفز لأن ينقض ، مثل القنفذ والثعبان . مصيلحى أكثر الناس صمتا . ربما هو أكثر الجالسين انشغالا بالمسألة المستعصية . ليس بأنه الراعى الصالح لرعية ضالة ، إنه يسرق لا يتردّد ولا يتلعثم . هو سارق .

ثعبان . إلا أنه ــ ربما ــ يرى كرة شوك القنفذ ، وأنها تريد أن تنقض ، وأنه لا نجاة .

ومصيلحى ــ يعْلم الناس ــ إذا قاد جماعة النساء من المقابر أو إليها كل خميس ، فهو يطير أمامهن نحيلاً مفرود الجناحين ، يتلفت حواليه طائر اللب مفزوع العينين . وهو إذن ينقض على جوانب الطريق فى قفزات مفاجئة خاطفة ، ليعود وفى مخالبه كل ما ينساه صاحب مطرح ويطمع فيه غريب . وهو ينهب من أطراف الحقول كل ما يمكن نزْعه وحمله . وهو يخفى كل ما خطفه فى صُرّته ، ويطير ، وخلفه طيور النساء السود الخطافة . وككل كفراوى فإن مصيلحى إذا ما رجع إلى داره ألقى بما فى يديه على أرض وسط داره . يتبادل هو وزوجته الواقفة قبالته نظرة شديدة الإيجاز ، وشديدة الوطء . ثم يخرج إلى مجلس الناس . ويكون صمت تجالسه المسألة المعضلة . القنفذ والثعبان . لا محيص عن التسليم بأن السمّ فى الثعبان بعض أحشائه ، وعليه فاللدغ فطرته . فهل يقض قاض بالموت على حيّ لأنه يحيا ؟ إن فعل ذلك القنفذ فلأن الشوك جلده ، ولأن قدره أن يتقى به الصلّ . فاعجب من حياة القتل نجاتها ، والقتل حتفها .

يا سيدى سليم ! ثم يكون فى المجلس زفير وتنهد . ثم يكركع ضحك كأنما من قلوب لم تعرف الكدر مرة . يتكلم الناس . المجلس يستغرقه الحديث أو الجدل . الضحك أو الزعيق فى كل آن من آناء النهار أو المساء . لكن المجلس دائما صامت الربع من قلبه ، والربع من سمعه يتصنت على هؤلاء الناس من أهل القرى على الضفة الأخرى من المصرف الكبير . يسمع أهل الكفر عيب أهل القرى عليهم . يسمعونه حتى وإن لم يتفوّه به متحدث ، حتى وإن لم يهجس به خاطر .

هو حديث عن حفر المصرف الكبير فى الأزل الأول . يقول أهل القرى أنه لهذا الحفر حُشِد خلق عظيم ، أجناس سمراء نحيلة عجيبة ، شذّاذ من مجاهل الدنيا ، قوم كلفون بالوشم يغطون به أذرعهم وأصداغهم . أقام هؤلاء الناس لأنفسهم فى مكان عملهم مأوى من العشش والخيام . يعملون طول النهار ، وفى الليل يغيرون على ما حولهم من أراضين وحدائق وقرى . يأكلون الحرام ، ويشربون عليه الشاى الأسود . لا يعرفون صلاة ولا قراءة ولا دعاء . لا يقرئون سلاماً ، ولا يغضّون بصراً ، ولا يغتسلون ولا يتطهرون .

حلَّ بالناس من أهل القرى بلاء عظيم . إنهم قوم فلاحون كانوا قد نسوا الخوف إلا من الله وإلا من السلطان . وعليه فإنهم كانوا قد نسوا حرفة العراك وأدمنوا حرفة الفلاحة ، وأقاموا الصلاة ، واعتادوا الدعاء والتأمل . فلما دهمهم البلاء وفاجأهم ذُعروا وتراجعوا . بارت أطراف زمامهم وهم واجفون ينظرون . ينتظرون أن يؤذن الله بانتهاء الحفر ، ورحيل البغاة المعتدين .

أما الباشا فإنه أرسل عُماله إلى هؤلاء الغرباء يختلطون بهم ، يستطلعُون ظاهرهم ، ويتحسسون خبيئتهم . انتهى الحفر ، ولم يرحل القوم . بقوا فى بطن المصرف . العشش والخيام استقرت ثم تحولت إلى أكواخ ودور استأمن الباشا أهلها على زمامه ، واستعملهم يحرسون ملكه ، ويعملون فيه . أعطى الباشا للشوربجى الأعور الكبير بندقية . تحزّم الرجل بشملته الصوف العظيمة على جلبابه الأزرق القطنى الوحيد . ملأ عِبّه بالرصاص . ينطلق يجوس الزمام مفرقعا طلقاته ، ناشراً دوائر من الرعب حتى آخر ما تصُك الفرقعة السمع .

خاف الناس وأمن الباشا واشتد بأسه وقوى سلطانه ، واستولى على ما اقتطعه المصرف من أطراف زمام القرى ، ترك بعضه لناس الكفر ، وامتدت فى الباقى جفالكه . وترعة الوسط التى هى الوريد من جسم أراضى أهل القرى أصبحت تسمّى ترعة الباشا ، الذى ركّب عليها دولابا بخاريا هائلاً إذا ما دار غار الماء لا تطوله سواقى الزرّاع . بذلك تُحرم الزُّروع السقيا .

عم البلاء واستحكم فى القلوب اليأس ، وزاغت العيون تفتش فى الآفاق عن أمل . لكن عَبثُ يا لألاء النجوم ، ويا أيها الألَق فى قبة السماء ، الأرض سمراء معتمة ، تتزاحم فيها الظلال الحالكة ، وتتسرب فيها فجاج دامسة هاجسة بالهمس المريب . من كفر المصرف يخرج شرّ عظيم فى الليل وفى النهار . وفى ناس القرى نشأ ناس هُمْ أشبه بناس الكفر ، أعلم بالنَّبوت منهم بالفأس . هؤلاء قالوا لا محيص عن العراك ، والسكة إلى ذلك شحنُ القلوب بالخوف والحقد . وقبل أن يدفعُوا سُطَاة الكفر أنزل الرؤساء بأهلهم صنوف العذاب .

السكك والمدقّات التى امتدت يوماً ما إلى حدود الشّوف بقراءة السلام ، غدت الآن غير مأمونة . الأجران والباحات وأطراف الزمام أصبحت فى خطر . امض فى تلك الجهة من الدنيا الآن ، وابحث عن الخبر القديم والأمان القديم ، راح كل ذلك مع الأوقات القديمة التى أصبحت أساطير عن واقع ربما لم يكن ، وعن تاريخ ربما لم يدرِبه زمن . لكنها فقط سَنطة المشايخ . يرمقها من ناس القرى السائرون على جسر المصرف الكبير . يحسّون على أيديهم خشونة خائها ، ونعومة نوّارها ، وتمتلىء قلوبهم بعطره . السنْطة هى الشاهد الباقى على التاريخ القديم . حكاية الناس من دار المشايخ .

أولئك لم يخافوا تهديد الباشا ، ولم تُرعبهم طلقات الرصاص من بندقية الأعور الكبير . رفضوا أن يوقّعوا أوراق تنازل عن أرضهم . بقوا فيها ، ولم يرضوا بيعها بأغلى ثمن . حينئذ أرسل الباشا من يجليهم عن حقلهم بالقوة . أحاط الأشرار بأصحاب الحق . احتضن هؤلاء شجرة السنط حزمتها سواعدهم ككلابات الحديد . فما كان إلا أن انهالت العصى على الأيدى والرؤوس . سالت الدماء وانهار المقاومون على جسْر ترعة الوسط . وأراد عمال الباشا أن يجتثّوا السنطة أيضاً . وما إن أصاب حدّ الفأس ذات الجذع حتى سقط الضارب مشلولاً . جفَل عمال الباشا خوفاً من الشجرة المرعبة وسرّها المهول . وهكذا بقيت السنطة شاهداً لا يرتشى ولا تشترى ذمته . شاهدا على تاريخ قديم .

لكن أشباح التاريخ القديم لا قبل لها بأشباح من الكفراوية

سوداء تُطيف بأطراف القرى فى خمود الظهر ، أو فجاءة المغرب ، أو هدأة المساء . يلقُون للدواجن بالحبّ المنقوع فى ماء أعقاب السجائر . ما تلقطه الدجاجة حتى تدوخ وترتمى وتؤخذ غنيمة باردة تلقى فى زكيبة اللص . والحمارة التى تسرق تصبغ ويتغير لونها وشكلها فلا يسَعُ صاحبها أن يتعرف عليها مرة أخرى أبداً . وفى الصبح ينكشف النهار عن عيدان الذرة التى ملصت كيزانها ، أو عيدان القمح التى حُشّت سنابلها .

والسكة إلى السوق يجلس عليها هؤلاء الكفراوية ببضاعة مغشوشة ، أو مسروقة . وفى السوق تراهم ينسربون بين الناس ، سود « التقايا » ، حادّى الملامح ، حادّى النظرات ، سراعاً خاطفين ، منقضين وطائرين فى آن . منهم وبهم بئس البيع والشراء ، واستشرى الغش ، والسرقة ، والخلس .

وبين قرى هى هنا من أول الزمان نشأ له شيخ وقبّة ، وليس فيه جامع ، ولا متذنة . ناسه لا يقرأون قرآنا ، ولا أوراداً ، ولا تسابيح ، ولا يتطهرون ، ولا يصلون . إنما هم يرقصون ويزعقون حول مقام شيخهم فى مواسم ما أنزل الله بها من سلطان . ويتكلمون لغة مصنوعة من الصمت الكظيم ، ومن الزعيق الأهوج ، ومن الهتاف باسم شيخهم . لغة تصكّ السمع ، وتطرد من القلب الأمان .

أهل الكفر يعرفون الحكايات التى تُحكى عنهم . يعرفها حتى الوليد فيهم ، وحتى الجنين قبل أن يولد ، لكنهم لا يتبادلونها فيما بينهم ، ولا يشيرون إليها أبداً . يغرقون فى الصمت ناكسة رؤوسهم ، متأملين من مجلسهم تحت الزغلولة جسامة المقام ، يا سيدى سليم . الدنيا موحشة . أهى زمْتة الظهر ؟ أم هو مأزق أبيد لا خلاص منه ، كامن فى مجهول متربص ، دائر بمساحة قليلة من الزمن ، هى كل تاريخ هذا الكفر ، ومساحة قليلة من المكان هى كل ما يملكون وما يعرفون .

الباحة حول المقام هى الحقيقة وما عداها الحلم . على أنه ، فى أكثر الأحلام جمالا ، تكمن استحالة كابوسية . بذلك يكون العمر نجاة ، اما الرّؤى فهى فقط متعة الموتى . وإذا ما غيّبت فجاج المجهول واحداً وُلدت مطرحه فى الكفر وحْشة ، وخوف صامت مترقب ، يرتقونه باسم سيدى سليم . يرامقون حارة أبو حسين من مجلسهم تحت الزغلولة ، حتى يرون الغائب آيباً .

لكن حَسَن صندوق العروسة لم يعد بعد . لا تسل ابن من ، نسىَ الناس ، والنساء تلد ، وتكُون النسبة للكفر ، لمعنى حميم أغلى من كل القرابات والأنساب . حسن كان هنا ، يلعب مع العيال أحيانا ، وأحيانا يعمل فى دائرة الباشا ، أو عند من يحتاج فى حقله أو فى داره يداً جنب يده . ثم إن حسن ، فجأة ، اختفى ، مثل قرش سقط فى التراب ، تسمع له طبة مكتومة ،ثم يضيع بلا رجاء . سأل ناس الكفر عن ابنهم حتى أقصى ما حملتهم إليه أقدامهم ، وفى كل مرة سمعوا ما حاصله أن الصغير أسلم نفسه لجنون غريب ، ركب القطار إلى حيث لا يدرى أحد . فليغفر سيدى سليم للولد أنه جفا المقام . ذلك نَزَق العيال يُضلهم عن الصواب . فليغفر له ساكن الضريح ، ولينوّر له سكة الإياب .

آب عطية الدش بعد عام من الغياب . حياً الناس فى مجلسهم تحت النخلة . وهؤلاء عرفوا أن العائد نجا ، غفر له الشيخ جَفْوته ، وأضاء له طريق أوْبته . هتفوا باسم سيدى سليم ، وأفسحوا للعائد بينهم مكانا . وهذا خلع نعله ، وأخذ شطره المقسوم له فى القعدة . والحاصل أنه ذات صبح وقف الدشّ وقفة طويلة قدام المقام ، وعلى وجهه غبرة ، وعيناه مفعمتان بالغموض . ثم إنه مشى فى سكته المعتادة فى اتجاه الحقول . كان المنظور أن يلزم جسْر ترعة الباشا مشرِّقا حتى السراى . لكنه اتجه غرباً ناحية الكوبرى على المصرف الكبير . رأى الناس فى ظهره وخطوته أنه مبارح . تقلصت القلوب ، وعُقلت الألسن . فإنه مهما ترحّل الكفراوىُ فى المكان حتى آخر ما استألفه الناس بالأسفار والمكابدة ، ومهما ترحّل فى الزمان حتى آخر ما عُمّر بالحكايات والسير والتواريخ ، فالكفراوى فى النهاية راسية مراكبه على شطّ المجهول ، ترطمها صخور الأسئلة التى بلا جواب ، وهى عاجزةَ القلع والمجداف كسيرة . لا ملاذ سوى الشيخ . عنده قضاء حاجات العقل ، والقلب ، والروح .

سيدى سليم كان هنا دائما فى جوف هذه الأرض ، منذ أن كانت هذه الأرض . وأهل الكفر كانوا هنا منذ الأزل الأول ضاربة جذورهم فى الجثمان المبارك . هذا الكفر لم يحدثه حادث ، إنما هو كائن قبل الحوادث . وإذا كان قد تأخر ظهور الشيخ وبقى الكفر زماناً دون اسم ، فإن ذلك إنما هو راجع إلى نجاسة كانت فى هذه الدنيا ، نجاسة كانت فى قلوب الناس وأيديهم تمنع المعجزة . وعليه فقد لزم أم فانوس أن تسهر ، ترعى النور زمانا حتى يبعث عبد الله يضرب الأرض بفأسه ، ليفتح بابا فى الزمن الحالى على الأزل القديم .

حديثُ حَسَنٌ يوقظ الهرير فى القلوب . قلوب ناس يحبون الشيخ حباً أخرس لا يقول . ناس لا يعرفون الصفحات ولا نَبْش الكتابة . حياتهم خالية من الشعر ، وحزنهم يكسر الهامة . ينوبون كل مرة إلى مجلسهم قبالة المقام ، يتأملون جسامته . يسقط الطين يقيمونه بالأكف . تبلى الحكايات يجدّدون بهجتها بالترديد .

ليست هذه أحلاماً ، بل هى رُؤىَ الفُؤاد تشارف الزمن الذى قبل الأزمان ، وترى الشيخ سرا قديما مدفونا فى أرض هذه الباحة ، لم يحجبه عن القلوب أنه كان مردوماً بأكوام السّباخ . بل وقبل أن تنشق الأرض عن السر كانت موكولة به العجوز أم فانوس .

ألاَ إن خبر هذه العجوز لمن الأخبار المدهشة العجيبة . وإن القلب ليحزن ، والعقل ليتفكر ، والظن أن فانوس المقام من فانوسها ، وأن ضوءه ضوؤه ، وأن هذا قبس من النجوم . وإذا قيل هذا خاف الرجال ، وخافت النساء ، حتى التأم الناس جميعا تلمهمّ رغبة جماعية فى الاحتضان . القلب على القلب ، اللحم على اللحم ، سخونة الأنفاس على سخونة الأنفاس . تغمض العين ويسمع القلب .

أم فانوس عجوز ولدت قبل كل الأشياء . أو ربما هى لم تولد قط ، بل انشق عنها جدار ، أو انفلقت عن جذع نخلة قديمة . أيا ما كان الأمر فى العجوز . فإنها كانت شرسة ، نكدة ، لئيمة ، محوطة من حولها بسياج عال من الخوْف منها يذب الناس عنها . لم يكن لها حقل ولا بهيمة ، ولا أسلاف ، ولا أقارب ، ولا هى أعقبت خلفاً معروفاً . امرأة جسيمة لحيمة ، تأنف أن تنشط لمعاش ، وتؤثر أن تعيش على فضول الصدقات ، وخلس السرقات . تنامُ حيث تهوى وتصحو حين تشاء .

لا تسْعَ للتحقق من خبرها ، فإن أحداً من أحياء الكفر لم يرها أو سمع بمن رآها . لكن ناس الكفر كلهم يعرفونها . لها فى كل قلب صورة مختلفة ، وفى جعبة كل متكلم عنها حكايات ، ونوادر ، وطُرَف ، وحكم كثيرةَ التباين والتخالف ، لا تكفى لحكاياتها الأماسى الطوال ، ولا يسَعُها بين دفتيه كتاب . على أنه لا خلاف على أنها كانت موكولةً بالفانوس .

ينصت الناس للمرة المئة ألف فى شجن متجدد حبيب . إنه فى ذلك الزمن القديم ، كل يوم ، ما يكاد المساء يحل إلا والعجوز مُعوِّلة على أعُكازها ، حاملة الفانوس ، ساعية بين أكوام السباخ إلى نقطة معلومة لا تخطئها أبدا ، مهما تغيرت تضاريس المكان وانبهمت بين الأكوام من تغيرّ هيئاتها والمسالك . تقصد العجوز النقطة المعينة بلا خطأ ، فى القلب من وسط الباحة ، تقيم عليها الفانوس لا معَ الزجاج ، متألق المصباح ، عامرَ الخزان بالكيروسين . على ذاتِ النقطة بلا اختلال ، مساء بعد مساء بعد مساء . تترك المرأة الفانوس ساهراً وتعود إلى مضجعها .

ولابد أن هذه العجوز لم تكن تسلم جنبها للرقاد ، أو معاقد أجفانها للنوم . ولابد أنه كان فى جسمها سرّ عجيب يجعله بعيداً عن أن يضنيه السهر . كانت تقضى الليل يقظانة ، قلبها وعيناها موصولون بالشعلة فى الزجاجة فى الفانوس . بذلك ضمن لهذه الشعلة بقاء مضيئاً . بذلك قضى أن تثبت مؤسسة الضوء ، وترسخ الأشعة الصفراء الشاحبة واصلة إلى كل قلب . قلوب مليئة بتوقع غامض فرح باهر مخيف وتحت الأقدام الساعية أرض حُبلى بالسر . أحد لم يسأل العجوز قط عن عملها . لم يخطر هذا لأحد ، أو لم يتجاسر عليه أحد حتى كانت ليلة عجيبة فى الليالى ، عجيبة النجمة ، عجيبة النسمة فى تلك الليلة انشق الظلام عن صراخ عبد الله .

كان عبد الله طفلاً مهزولاً هائل الحجم ، كبير الرأس واسع العينين ، تكفله أم سوداء كليلة البصر مات عنها الزوج والقريب ، وبقى لها فى صحبتها حزن أبيد وابن عجيب . الولد صموت عيوف لا يلعب ولا يهزل ولا يهرف يكبر فيزداد هزالاً وتزداد رأسه جسامة وعيناه اتساعاً، وأطرافه انبساطا وضخامة . فإذا ما جاوز البلوغ أصبح عملاقاً هائل القوة عميق الصمت كثير الذهول تنتشر حوله دائرة من فراغ موحش كئيب لايجرء على اقتحامها إليه أحد .

وإذا اشتد عمق صمت الشاب ، وزادت كآبته سقط مريضاً . حال عليه الحول وهو فى حبس غرفة مظلمة ممدّد محموم غائب ولما قام تفرس فيمن حوله بعينين تبرقان بريقاً مخيفاً . وللمفزوعين من حوله قال : إنه فى نومته قرأ وعرف ! إن الدنيا نجس وعرضها دنس ، وأن الحكمة فى الزهد ، وأنه عازم على التجرد . نذر عبد الله نفسه للقيود والأغلال وسلاسل الحديد كسرا للميول والحرد والشهوة والطموح .

هكذا كان عبد الله لكنه فى الليلة المعلومة صرخ فى وسط الباحة انغرس الصراخ فى القلوب المضغوطة تحت جثوم الظلام . تفجرت اليقظة مستوفزة فى القيعان . تطاير الصراخ فوق أسطح الدور . هرْولت أشباح الناسِ فى العتامة . هراوات وفئوس تتلاطم عشوائية . شعلات تذبُها أكف الرياح . يتدفق الحشد على عبد الله .

انتصب هذا واقفا . عملاقا هائلا . يضع قدمه على ذات النقطة ، ويرفع يده بالفانوس عاليا . تسقط على ظلال متراقصة تهول . بدا جبيناً عريضاً وعينين واسعتين ، وأنفا دقيقاً ، وشفتين رقيقتين . جلجَل صوته وهو يخطب الجمع الزائط من حوله :

ـــ دوسكم على هذه الأرض حرام . فيها مقام سيدى سليم !

تراجع الجمع الصاخب الصارخ المتشاحن مجفلاً مرعوباً غير فاهم شيئا على الإطلاق . حل سكون كسكون الجبانات . بقى صوت عبد الله وحده جاهرا بالكلام .

حكى كيف أنه نام على الطوى مكبلاً ، وأنه جاءه سيدى سليم فى الليل ، عمامته حمراء كالشمس الأولى ، وجهه كالقمر ، عليه مرقعة سابغة . عاتب عبد الله بأكثر الكلمات وخزاً فى القلب !

ـــ . . ترد مون مقامى بأكوام السباخ ، وأنا قطب وقتكم . إلىّ رقادكم فى الليل وعلى عينى سعيكم بالنهار ! لوشئت لضربت عليكم الخوف والجوع ، أفلا تتفكرون . . . ؟

ورفع عبد الله فأسه لأعلى . فأسى لا يقدر على رفعها إلا كل جبار . وهوت الفأس على الأرض حفرت والفئوس الأخرى نشبت تزاحمت يضربون الأرض على جسم العتامة يحفرون ويحفرون حتى تنبجس رائحة الطيب كأنما أزيح الغطاء عن صندوق العطار صلصلت الفئوس تصطك بعظام الشيخ ارتفع حريق الصراخ المجنون .

وبعد ذلك طهرت الباحة من السباخ والروث وصارت حرما لمقام الشيخ لم يسأل أحد أين عبد الله ولا أين أم فانوس اعلم يا أخى أن كل مخلوق خلق لأمانة يؤديها وبعثة يُتممها هو موكول بها ، وهى قرينة عليه ، وعلى حسب قدرها يوهب له البصر والفؤاد والعضل ، ولإنجازها يؤتى المعرفة وموهبة التكلم فإذا ما انقضت الأمانة مات المخلوق . أدس فى التراب أم تحلل وهو قائم إلى عناصره الأولى . هاهنا يكون الموت سيماؤه لأن الدائرة تمت والمقدور كان . التعيس التعيس من لا أمانة ولا بعثة له . يظل تنبو عنه المهام ، ويتلعثم بالسفارات يموت بعد كل خيْبة ، ثم يعود يموت ، لا يخلص له أبداً معنى الموت من معنى الحياة .

لم ير أحد من الأحياء أم فانوس ، ولا عبد الله ، لكن للأحداث

فى قلوب الناس هزيم كأنها تجرى الآن . كان السرّ هنا فى جوف هذه الأرض قبل أن يكون المقام . الأب الكبير سيدى سليم . جذورهم ضاربة فى جثمانه المبارك منذ الأزل وقبل كل الأشياء أم فانوس كانت إيماءة للسرّ أدركها قلب عبد الله . حمل الأمانة وأتم البعثة .

عند هذه اللحظة من الذكرى تكاد القلوب تنشق ارتياعاً . يتأكد يقين غريب بأن الدور لم يعد بناؤها فى دائرة حول المقام ، إنما هى تحركت من مجاثمها شوقاً وسعت نحو الشيخ زحفا ، أو أنها تراجعت أدباً حتى تثبت فى أماكنها هذه محيطة بالضريح المبارك هنا يكون الصوت رقيقا عذبا ، ويكون الكلام فيضاً حالمًا ويكون ترتيله نغما هكذا فى كل مرة تكون حكاية عمر البناء احتفالا تترقبه القلوب بعدما روعتها حكاية عبد الله وأم فانوس .

لم ير أحد من أحياء الكفر عمر البّناء ، ولا عرفت له أسلاف ولا دار باقية ، ولا عقب ولا أقارب على قيد الحياة لكن الكل مجمع على أنه كان رجلاً طيباً كان واسع العينين صغير الأنف والفم ، فى وجهه وسامة صورة سعد اليتيم المعلقة فى دكان محمد أفندى . كان جسد البنّاء شائه التكوين محدودبا منكفئا إلى الأمام جذعه نصف دائرة مركوزة على استقامة ساقيه كأنه علامة استفهام . ربما كان ذلك من انكبابه الذى لا ينقطع على رصّ قوالب الطوب فى بناء الجدران .

فهو طول النهار يعمل بيديه يكسر الطوبات بالقادوم يتناول الثين من القصعة بالمالج يسوّى الطوبة مع جارتها بالمسطرة ، ويضبط المداميك بعضها فوق بعض بميزان الخيط والثقل يعمل بأناة والتذاذ فى يديه الخشنتين رقة لا يخطئها حتى البصر العجلان . فى اليدين للطوبات فهم وحدب ومودة تعملان والرجل صامت ، أو متحدث بصوت هامس ، يعمل بدأب حتى يكفّ المساعدون تعباً وحتى ما يستطيع تبين الأشياء من الظلمة .

لم يعهد أحد إلى عمر البناء أمر بناية عظيمة لكن الرجل أوكل نفسه بالجدران دار بتكوينه الاستفهامىّ هذا على قدميه بين الدّور مالمح حائطاً يميل إلا وتوجعت ملامح وجهه إشفاقاً يروح يخطب صاحب الحائط يهوّن عليه مشقة العزم ، وخوف التكليف وعمر من غده مبكر إلى العمل بليت عدته يحملها على ظهره فى زكيبته الخلقة .

يقيم قائمة الحيطان يُعلِّ أعشاش الدواجن وأخنان الأرانب وخزائن اللبن والخبز على أسطح الدور يُقَبِّى حنيات الأفران باكتمال واستواء مرهف جيل دون أن يحول بصره عن المرأة صاحبة الشغل يتطلع إليها بعينيه الواسعتين فهو مغرم بالنساء إلى درجة الجنون الصامت الباهم المحدق بعينين مليئتين بالقهر والانتظار . والنساء كلفات به إلى درجة الضحك المكركع الذى يدفع الدماء حارة إلى الخدود .

يحكى عمر لصاحبة الشغل بصوته الدافىء الحنون عن كل شىء ، ويسمع منها عن كل شىء ويسمع منها عن معاشها عن جلافة زوجها ، عن كيد جارتها ، عن أوجاعها ، عن أسرارها المطوّية . ويقول لها عن الدنيا فقد رأى كثيراً ويقول لها عن الناس فقد خبرهم . ويقول لها حتى عن الطبيخ والحلاب فهو عارف كبير .

وحينما تضحك صاحبة الشغل حتى تتورد خدودها ينظر إليها لا تتحرك شفتاه إنما تفضح عيناه مسرته الخرساء العميقة .

لكن المعلم عُمر البناء كان أروع ما كان عندما حكى عن بناء مقام سيدى سليم ، عندما أكد الرجل بصوته الهامس تأكيدا لم يردّه أحد عليه مهما بلغت به قساوة القلب ، إن بانى المقام هو جدّ البناء الأكبر من ناحية أبيه . حكى عمران أهل الكفر حينما استقر عزمهم نادوا جدّه ذاك ، وأفضوا إليه بنيتهم على البناء وقف البناء الكبير وسطهم وهم أحاطوا به صامتين وهو ينظر فى الأرض متفكراً تتساقط رقائق الطين الجاف من ثوب شغله ميزان الخيط والثقل متكور فى جيبه . حكى عمر أن جده الأكبر أشار :

ــ . . هنا سيكون المقام . . ومن هنا الباب . . وهنا الشبابيك . . !

ثم تنهد البناء الكبير عميقاً إلى السماء طويلاً ، وقال :

ــ إنه ستكون قبة عالية بإذن الله !

ويفصل المعلم عمر البناء الكلام عن اجتماع الخلق شهوداً ، وعن وضع الطوبات الشواهد فى الأركان الأربعة . عن مد الحيطان . وكان على البعد معجنة هائلة للطين ومضرب شاسع للطوب . وكان قطار بنات حاسرات الجلابيب عن السيقان يحملن قصاع الطين ، أما صفوف الطوب فقد حملها فتيه من الجدعان ويحكي عمر البناء عن رصّ المدماك الأول ، ثم ارتفاع الجدران رويداً رويداً مخلية فتحة للباب ، ثم كيف استوت الشبابيك إطلالاً من الجهات الثلاث على الضريح والخلق جميعا يشهدون .

وحينما ينتهى الكلام بالمعلم عمر البناء إلى وصف تشييد القُبّة ، يخفت صوته تماما حتى ليصير إلى نغمة مهموسة . إذ تنتهى الأركان الأربع بطوبات يملن زاحفات إلى الداخل ، مائلات متساندات كاسرات حدّة الزوايا شيئا فشيئا حتى تكون قد تخلقت على هامة الجدران الأربع دائرة سوية تستقر فوقها دورات المداميك . مدماك بعد مدماك ، تتفرطح إلى الخارج رويداً رويداً صانعةً صحناً ثم تعود دورات المداميك تضيق وتضيق ، تتقبّى ، تتقارب تتضامّ حتى تلتقى عند حلمة القبة عندئذ رشق جدّ المعلم عمر البناء فى حلمة القبة قائم الهلال .

وعند هذه الكلمة من حكايته تسكن كل نأمة فى بدن المعلم عمر البناء تماما تجمد مقلتاه فى محجريها . يجمد الناس من حوله رعباً . يظنون أن هذه آخر كلمة تخرجُ من فمه . يساورهم هذا الظن كل مرة دون استثناء وفى كل مرة يعود الرجل رويداً رويداً إلى نفسه . لكن كان ثمة يقين سائد كامن بأنه فى مرة من هذه المرات سوف يكون صمت إلى الأبد وقد كان . وانكفأ الناس على الرجل من حوله يتحسّسونه مذعورين ، والرجل ساكن متثلج الأطراف شاخص البصر .

حملوه إلى داره على حمارة مشت بحملها تتدفع ، تسند امرأة الجسد الذى يخضه سير الحمارة الوئيد ، وخلفه ثلة نساء مطرقات الرجال فى مجلسهم يرمقون هذا الموكب قبالة المقام نبضت فى الجسد

المحمول رجفة . وقفت الحمارة بحملها . تطلع عمر البناء إلى القبّة ملياً ، أغمض عينيه على صورتها سقط رأسه على صدره ، ومات .

لم يره أحد من أحياء الكفر ولا يعرفون له من بعده فى الكفر أثراً باقياً لكن الحكاية فى كل قلب . وإذ يتطلع واحد من أهل الكفر إلى قبة الشيخ يتذكر الحنان فى عينى عمر البناء وتمتلىء نفسه ذكاء وقلبه ورعاً .

يحكون فى المجلس وينصتون فهم يحبون سيدى سليم ويقولون أن الأقدمين من أهل الكفر اشتروا لضريحه كسوة جليلة واستقدموا لحياكتها من طنطا نجّاداً أريباً وأن هذا النجاد كان رجلاً طويلاً نحيلاً ، وكان عليه ثوب أنيق رقيق ، وأنه كانت على رأسه عمامة كبيرة ، وعلى عينيه نظارات ذات إطار معدنى أبيض من ساعة ما رأى الناس النجاد هابوه . صحبوه إلى المقام .

الرجل النجاد وقف على عتبة المقام صامتاً مغمضاً ، ذليلاً ساقط الهامة ثم إنه ألقى على الشيخ السلام :

ـ السلام عليك يا سيدى سليم !

والصمت نزل ، استطال ، تقبّب فى جوف المقام الرطب ، ثقل على القلوب وعلى الأعناق يكاد الحاضرون يسقطون منكفئين على الوجوه ذهولاً وصلت الأرواح إلى الحلاقيم ، وكان كرب عظيم . غشيت العيون هوناً ما ، فإذا ما انجلت الغشاوة كان المنظور الحائل قد سقط وانزاحت عن الرؤى الأستار ، وعمرت القلوب نورانية . فى قلب الرؤيا سيدى سليم . جليل لاتحد من قدره صفة ، ولا تحيط به من عظمته الأفهام النجّاد بين يدى الحضرة يهمهم بصوت باك :

ـ يا عمى أنا بعد الإذن جيت . . يا سيدى أنا ما تعدّيت . . !

سقط الجد الأكبر لشيخ الكفر الحالى على ركبتيه انهياراً ، ومن حوله سقط فحول الرجال . ما كان فى وسع الواحد استرداد نفسه النجاد يمايل رأساً هائماً مغمض العينين ويواصل توسلاً باكياً حتى يكون جواب . الجواب نور . لسان لا تدركه الآذان ولا العقول المعنى يحل ساطعاً فى القلب وعلى الأعضاء أن تنشط فى اتجاه الأمر أهلّ العرق على النجاد ، أغرق وجهه . إنه تلقى الإشارة وفهمها . إنه مأذون له أن يعمل ومبارك عمله . بكى مغنياً من قلب فرحان :

ـ أنا خدّام يا سيدى . . أنا تحت الأمر يا عمىّ . . ؟

ثم جلس متضعضعاً أمام الضريح ، ساكناً بلا نأمة كأنه شيء من الأشياء يعود إلى نفسه رويداً رويداً ، والناس يرقبون ، وإذ أصبح النجاد مالكاً لنفسه تناول كيس عدته . يخرج الأشياء واحداً بعد الآخر المقصّ والطباشير والشمع والهنداز ، ثم ضروب من قطع عظام بنية من القدم صقيلة من الاستعمال ، ملفوف عليها خيوط مختلفة اللون والتخانة ، ثم أخرج المقياس عصاً طولها ذراع ، نحيلة لطيفة مقسمه بالحزوز إلى أجزاء الذراع ، تنتهى من طرفيها بكرتين أنيقتين من الخشب .

الرجل يتحسس عدة شغله فى فرح . رويداً رويداً تذهب عنه ذهلته الأولى وتنمو فى عينيه جسارة وفى يديه صنعة . يقوم غير مثقل ولا هيّاب ، بل خفيفاً مرناً . يدور حول الضريح بلا تردد ولا خشية يقيس الجرم من أبعاده . يتناوله هكذا بالقياس والتقدير كأنه شيء من الأشياء . ناش قلوب الناس شيء من الخوف . لكنهم سكتوا مغلوبين يرقبون حتى انتهى الرجل . ركن ظهره على الضريح . ينقر الخشب بكعب رجله إيقاعاً بطيئاً . الآن وضح المفهوم واكتملت الخطة . جلس متربعاً . خبط بيده على صرّة القماش . طلب أن يأكل حماماً ، وأن يصنع له شاى ، وأن يذاب فى الشاى الأفيون ، وأن تُعمر جوزة هندية ، وأن تكون التعميرة حشيشاً ودخانا معسلا ندبا ، كل شيء جاء ، الطعام والمزاج ، والناس مُحدقون ، ينظرون خائفين حتى اتقدت عينا النجاد بلهب متألق . أحبّه الناس وهابوه . إنه رجل خارق ، وعليه فثمة خيط كالوهم بينه وبين الجاثم فى الضريح .

النجاد فرد الجوخ الأخضر أمامه . يفصل القماش فهو صانع ماهر . وهو إلى ذلك راو لا يشق له غبار ، يفصل الكلام فى الحكايات العجيبة . هكذا ويقد القماش أثلاثا وأرباعا ، شرائح وقصاقيص . والناس غير فاهمين ، متوجسين مشفقين ، لكنهم يأملون ولا يسألون .

عبق حيّز المقام بدخان الجوزة . أزّ وابور الجاز حاملا إناء الشاى . النجاد شخر ونخر ، وقال أشد الكلمات فُحْشاً . حكى عن دعارته بالنساء . ما أبقى ولا خلى ولا رعى حرمة . حمّ أشواق جلده فى نعيم البطون والأثداء والفروج حكى عن طراوة الشفاه وجسامة الأرداف . النسوان حفاظ القلب أن يتلفه سمّ الحرد ، أو غلّ الشهوة والطمع . وحكى النجاد عن لواطه بالعيال . صبيان كولدان الجنة المخلدين ، منذ وردن للصالحين ، ولمن فى قلوبهم شوق لا يُرجى له دواء . بكى النجاد من عين حرّى والناس تسمع وترى . داخوا ارتياعاً ، سكتوا رعباً . من يدرى إن من الرجال من هم أهل أحوال .

لكن الكسوة اكتمل لها فى النهاية كيانها . صنع لهذا الضريح ثوب أخضر قشيب . تهلل الناس فرحاً . أسرعوا إلى الدور أحضروا كل ما يملكون من شيء غريب دقيق لامع لطيف ناولوه للنجاد ، والرجل زين الكسوة . خاط التعاليق على الجوخ الأخضر رسم بالقماش الأبيض تهاويل الأهلة والأوراق والزهور ، وعجائب الكلمات :

ومن عراماته أن الحق إذا تجلى له يذوب
حتى يصير بقعة ماء ، ثم تدركه الرحمة فيجمد
شيئا فشيئا إلى أن يرد إلى بدنه المعتاد

ثم إنه جيء بجمل أقيم عليه هيكل خشبى نصبت عليه الكسوة . قام الجمل جليلاً بما على ظهره من محمل الجوخ والحرير المرسوم عليه التهاويل العجيبة . أخذه النجاد ومشى به وخلفه طبلة الكفر تجاوبت الآفاق بأصداء النقرات على الجلد المشدود ، وبأصوات خلق عظيم هو الكفر عن بكرة أبيه يمشى زفّة خلف الكسوة .

دار النجاد بجمل المحمل دورة حول المقام . ثم ولج حارة تؤدى به إلى الجرن ، ثم دخل حارة أخرى إلى المقام . هكذا والناس وراءه لا تفتر فرحتهم . يلقون فى حجر النجاد بالنقط قروشا مثقوبة مكتوبة حسنة . لا يهدأ لهم زعيق ولا تهليل . من خلف ذلك النقرات على الطبلة جليلة عميقة نافذة .

وإذا كان الموكب قد خرج من حارة المصيلحى فإنه مال يمينا دائراً حول الكفر . منخفض الهيشة ، على اليمين بعده جسر المصرف الكبير . هناك وقف من كان سائراً . وبدلا من أن يمضى فى حال سبيله التفت يتفرج على الزفة خلق كثير رجال ونسوان وعيال من أهل القرى اجتمعوا ينظرون . أصبحت نقرات الطبلة فى مواجهة المطلين من على الجسر أكثر صرامة وتفاخراً ، وأصبح زعيق الناس أكثر علواً وتباهياً . نعم . إن الكفر خرج من مكمنه فى بطن المصرف وقال هأنذا ، بيرقة الشيخ وشعاره وزينة صدره وكحل عينيه . والناس من أهل القرى أمم ينظرون .

يتطلع أهل الكفر المحتفلون إلى أهل القرى المطلين المتفرجين ، وبين الجمعين تلك الهيشة . لايسع متشوف بعينه ــ مهما حاول التحديق ــ من موقعه فى الزفة أن يرى ملامح وجه واحد واقف على جسر المصرف ، ولا أن يتحقق من تعبير تلك الملامح . إذن فلم ير ذلك أحد ، لكن يقيناً انتشر بين أهل الكفر المحتفلين التهم قلوبهم كما تلتهم النار الحطب ، إن أهل القرى فى عيونهم الكراهية والازدراء والضحك . والناس إذا كانوا قد عملوا زفة وطبلاً وفرحاً ، وإذا كانوا يزفون كسوة شيخ ، فإنهم يخذلهم إلى الحزن المهلك أن تمتلىء عيون المتفرجين بالكراهية والازدراء والضحك . وعليه فإن الطبل والزعيق ــ وإن استمر عاليا ــ إلا أنه انفصل تدريجياً عن أعماق الناس المحتفلة التى زحفت عليها برودة الخوف .

عاد الجمل دخل من حارة أبى حسين إلى الباحة حول المقام كُسِى الضريح بالجوخ والحرير . وإذا كان النجاد قد وضع على شاهد القبر عمامة خضراء كبيرة ، فإن ناس الكفر تراءى لهم تحت العمامة وجهُ الشيخ . تدافعوا يلثُمون سيدى سليم ، يدخلونه فى قلوبهم ، يصخبون بإيمانهم ، يزعقون بولاءهم . لكن الضجة العارمة اضطرد فى قلبها إيقاع خوف . ظل دقاقاً رتيباً فى قلب كل فرحة من يومها إلى اليوم . وربما قبل ذلك ، فى الأيام كلها رجوعاً إلى الذى وضعت فيه فى رحم الأرض جرثومة الشيخ والكفر ، حتى إن الواحد ليسلم بأن الخوف طبيعة الأشياء .

جوف الضريح معتم صامت رطب حار . القبر عليه كسوة من الجوخ الأخضر خلقة متربة وسخة تهلهلت زينتها وحروف كتابتها . وعلى رأس شاهد القبر عمامة حمراء رثت وتعفر لونها . الأرض رطبة وأصول الجدران سقط طينها ، وعمرت شقوقها بألوان الحشرات . الشبابيك صغيرة ، وطيفان القبة تشع ضوءا يضيع فى سمرة شاملة غالبة . وفى قلب القبة يتدلى الفانوس صدئاً غبش الزجاج وفى أحد الأركان صفيحة فيها كيروسين . وفى ركن كومة من رايات حمراء على قماشتها التراب والوسخ . وكومة من قطع حديد دقت على هيئة سيوف ترى فى ذباباتها العزيمة على القتل ، مخفية تحت التراب والصدأ .

جوف الضريح هو القلب من دنيا الكفر ، تحمل ملامحه ما فى القلب من كآبة وشراسة متربصة منقضة والقبة صاعدة فى الشمس شائهة مائلة الهلال تحيط بها نخلات مثقلات بالأقناء مزدحمة العثاكيل بالبسر . الدور دائرة حول المقام تترحرح فى الجهات الأربع . بين غابة من تيجان النخيل . الأسطح توشك أن تنيخ تحت ثقل الشمس ويتصوح حطبها ، جرار الجبن القديم لمعت على أجسادها بللورات الملح ، ومخازن القمح مفتوحة خاوية نفرت من طينها حبات التبن . خزانات اللبن ساكنة مهجورة والجفان وطواجن الفخار منكفئة جنب الحيطان متروكة متربة .

انصرم بشنس وتوشك بئونة أن تهل ، نضبت الضروع وعدم القمح . تلك مجاعة تخور القوى وتهد الحيل وتضنى العقل والروح ، وتقرح الجلد . يتطلع الناس إلى وقت الحصاد : سنابل القمح ، ونوارت القطن ، وشماريخ البلح ، واعدة بالمحصول وعداً غامضاً ملتبساً . لحظة عجيبة فى العام ، كله تثقل على صدر الكفر بالكسل والكآبة وسقوط الهمة ، وفتور العزيمة . لكنه فى ذات الوقت من سنة موغلة فى القدم زفت كسوة الشيخ على جمل المحمل . من يومها وأهل الكفر يحتفلون فى ذات الوقت من السنة بمولد شيخهم يهبون ينفقون آخر ما فى القدور من دسم وآخر ما فى شقوق الحيطان من قروش ، ويعملون زفة ويرقصون ويغنون . بذلك بقوا . وإلا نشف الصيف ــ سوائلهم وصوح عيدانهم وذرتهم الرياح بدداً .

فى زمنة الظهر جلس مصيلحى تحت نخلته أمام باب داره وحيداً . الصمت طنان والخلق من الخراف والمعيز والكلاب والدواجن مرمية جنب حيطان المقام لا تنشط حتى للقط البسر الساقط من النخل . على مرمى حصوة منه تجلس فاطمة امرأة حسن صامتة شاردة تقطف عيدان الملوخية ، عيدان صغيرة طرية لقطت من غيطان القطن ولا يكون أحسن منها . لكن نفس الرجل لا تنشط حتى للعزم على السراح . يتفكر فى صمت فاطمة ، أهو همود الظهر ، أم هو شجار مع زوجها كان أو يكون ؟ يسمع ركز حسن فى جوف المقام يتصنت . يحس بعزلة موحشة كأنما يتسارر اثنان من دونه فى المجلس جماعة الأزعر حول صينيتهم مطرقون . محمد أفندى قدام دكانه يحدق فى صفحات كتابه . ولابد أن صبر الآن فى غرفتها العلوية تئن من صداع رأسها .

صر مصراع باب المقام ففزع المصيلحى ، ورفعت فاطمة رأسها خرج حسن وأغلقه خلفه . فى عينيه من ظلمة جوف الضريح . حينما اقترب تكلم شبه غائب يتململ من وجيعة ملازمة . قال إنه منذ سنين لم يعمل للشيخ مولد ولا زفة ، فهل جفا الناس صاحب المقام ؟

كفت فاطمة عن التقطيف ونظرت إلى زوجها يتكلم ساهمة متوجسة . ومحمد أفندى خفض كتابه قليلا وتأمل المشهد تحت النخلة . والأزعر أطلّ من تحت عصابة رأسه الوسخة ، وتبعته فى ذلك زوجته . أما حياة فقد رنت شاردة ويداها فى حجرها . قال المصيلحى أن نعم . لكن خوفاً أثقل قلبه . خوف يعرفه حسن ويحسه ولا يقربه ، فلا يقربه الآخر ، بل يقول أن نعم . إنه مكلم فى ذلك عبد الحافظ ، ومصطفى أبو محمد ، ومحمد أفندى ، ويستطلع رأيهم . فإن كان فإنهم جميعهم ذاهبون إلى الديب ومتكلمون فى ذلك معه . فإن رأى الرأى ، واستصوب القصْد ، فإنهم مستأذنون شيخ الكفر . فإن أذن ضُرب للمولد موعد وأرسل عطيه الدش قبل الخميس الموعود يدورُ حول الكفر بالطبلة ينادى : مولد سيدى سليم نهار الخميس .

القاهرة : عبد الحكيم قاسم



مكتبات البيع ومراكز التوزيع التابعة
للهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة

- مكتبة ٢٦ يوليو : ١٩ شارع ٢٦ يوليو - تليفون : ٧٤٨٤٣١
- مكتبة عرابي : ٥ ميدان عرابي - تليفون : ٧٤٠٠٧٥
- مكتبة المبتديان : شارع المبتديان بالسيدة زينب

الوجه البحري

- دمنهور : شارع عبد السلام الشاذلي
- طنطا : ميدان الساعة - تليفون : ٢٥٩٤
- المحلة الكبرى : ميدان المحطة
- المنصورة : ٥ شارع الثورة - تليفون : ٦٧١٩

الوجه القبلي

- مكتبة الجيزة : ١ ميدان الجيزة - تليفون : ٧٢١٣١١
- فرع الهيئة بأكاديمية الفنون شارع الهرم
- فرع المنيا : شارع ابن خصيب - تليفون : ٤٤٥٤
- فرع أسيوط : شارع الجمهورية - تليفون : ٢٢٠٣٢
- فرع أسوان : السوق السياحي - تليفون : ٢٩٣٠

مراكز التوزيع

- مركز الكتاب الدولي : ٣٠ شارع ٢٦ يوليو - تليفون : ٧٤٧٥٤٨
- مركز شريف : القاهرة ٣٦ شارع شريف تليفون : ٧٥٩٦١٢
- مركز الإسكندرية : الإسكندرية ٤٩ ش سعد زغلول تليفون : ٢٢٩٢٥

مــأزق

عبد الوهاب الأسوانى

أزحت الغطاء وجلست فى الفراش حين سمعت جرس الباب . ساعة المنبه تشير إلى الثانية صباحا والصمت مطبق . فتحت زوجتى عينها وتساءلت بنبرات وشت بالجزع :

ـ من فى هذه الساعة ؟

فتحت الباب ، رأيت شعراوى ، زميلى فى العمل ، معه أربعة رجال على رؤوسهم عمائم كبيرة ، يدورون حول رجل ضخم ، يسندونه من السقوط .

أشار شعراوى إلى الداخل وقال لهم : «تفضلوا» ثم أدار عنقه ناحيتى وقال معتذرا : «لا مؤاخذه يا أحمد .. سأشرح لك الموقف حالاً» .

تحرك موكبهم بطيئا فى اتجاه حجرة الجلوس . الرجل الذى يسندونه يلتف بعباءة سوداء من صوف «الامبريال» ، على رأسه عمامة من قماش «الكريب» الشفاف ، عليه سمات أعيان المزارعين فى الصعيد الأقصى .

أغلق شعراوى الباب وأومأ لى فتوارينا فى الطرقة التى تفصل حجرتىْ النوم عن حجرة الجلوس وقال :

ـ أنت صديقى قبل أن تكون زميلى فى العمل .

ـ طبعا .

ـ المصاب هو كامل القاضى ، ابن عمدة بلدنا . كان قادما من البندر وحين وصل إلى حدود البلد ، فوجىء بمعركة بين بلدنا وقرية مجاورة فجاءته رصاصة طائشة ، لكنه اضطر لمغادرة البلد إلى أن ينجلى الموقف . سيقيم عندك ليلة أو ليلتين إلى أن ندبّر له مكانا آسف على هذا الإزعاج يا أحمد ، أنت عارف الصعيد ومشاكله .

سمعت صوت زوجتى آتيا من حجرة النوم ، ذهبت إليها ، وجدتها تقف خلف الباب الموارب :

ـ سمعت صوت شعراوى ، ما الحكاية ؟

ـ دقيقة واحدة وأعود إليك .

وجدتهم أرقدوا الرجل الضخم على الأريكة العريضة ، خاطبنى أحدهم :

ـ أعذرنا على قلّة حيلتنا يا أستاذ .

الذى خاطبنى فى حدود الأربعين ، ممتلىء الجسم ، له وجه قمحى

● هذا الفصل .. من رواية للكاتب عبد الوهاب الأسوانى ، الأسوانى المولد ، بعنوان : « بنت الفجرية » . وتدور أحداثها بين القاهرة . والاسكندرية ، وبعض قرى الصعيد فى محافظتى قنا وأسوان ، وتحاول الرواية التعبير عن صراع القيم الذى يدور بحدة فى صعيد مصر خاصة ، حيث يذوى القديم بحسنه وقبحه ، ويحل مكانه جديد بإيجابياته وسلبياته .

● ولعبد الوهاب الأسوانى مجموعة قصص قصيرة بعنوان : « مملكة المطارحات العائلية » ١٩٨٤ . وله روايتان منشورتان هما : « سلمى الأسوانية » ١٩٧٠ ، و « هبّت العاصفة » ١٩٧٢ ، وله روايتان قصيرتان بعنوان : « اللسان » المر ١٩٨١ . وما تزال له ثلاث رواية ، لم تنشر بعد إحداها روايته « بنت الفجرية » ، و .. رواية « أصحاب العيون الزرقاء » ، ورواية « الجمعية » .

أملس سمين ، وعينان واسعتان يعلوهما حاجبان كثيفان ، يرتدى جلبابا من الصوف الانجليزى الفاخر ، قماش عمامته الرقيقة يختلف عن عمائم الثلاثة الآخرين الخشنة .

ـ البيت بيتكم .

ـ أنت صعيدى مثلنا وتعرف هذه المواضيع ، هل شرح لك الأستاذ شعراوى ؟

أومأ شعراوى برأسه فلمعت صلعته السمراء تحت الضوء ، فقال الرجل بلهجة من أزاح عن صدره عبئا : «كلام زين» الثلاثة الآخرون انهمكوا فى خلع ملابس المصاب الذى كان فى حدود الخامسة والخمسين ، صخرى الوجه ، سواد شاربه الكث المعقوف توارى فى بياضه ، شعر ذقنه نابت ، لم يبق عليه غير قميص أبيض واسع الياقة ، ظهرت به بقعة دم كبيرة غطت نصف القميص الأعلى ، وتوارت بقيتها خلف الجانب الأيسر .

انحنى أحدهم يفحص الجرح المتورم فى أعلى الكتف ، أغمض المصاب عينيه . على وجهه تعبير بعدم المبالاة ، جفونه تتذبذب تحت وقع أصابع الفاحص ، وضح أنه يبذل مجهودا عنيفا لكى يخفى ألمه .

سمعت صوت زوجتى فذهبت إليها ، ملامح وجهها تحمل اتهاما ما :

ـ ما الذى يحدث فى البيت ؟

ـ دقيقة واحدة يا عالية ، وأشرح لك كل شىء .

ـ قلت هذا من قبل .

ـ ماذا أقول ؟ . . أنا نفسى لم أفهم الموقف كما يجب .

أعادوا للمصاب ملابسه ولفوه فى عباءته ، رقد على الأريكة يفتح عينيه نصف فتحة ثم يعود إلى إغماضها بطريقة من يغالب النعاس أو الإغماء . همس لى شعراوى برجاء :

ـ هل تعرف طبيبا يسعفه دون أن يبلغ الشرطة ؟

ترددت قبل أن أقول : «فى نفس العمارة طبيب صديق» .

ـ صعيدى أو قاهرى ؟!

ـ صعيدى . .

ـ الحمد لله ، أدركنا به الله يسترك . .

أثناء ارتداء ملابسى ، فى حجرة النوم ، شرحت لزوجتى الموقف فى إيجاز فقالت :

ـ ولماذا لا يأخذهم شعراوى إلى بيته ؟

ـ إنت عارفه ، شقته صغيرة وأطفاله كثيرون .

ـ لا تقبلهم يا أحمد .

ـ يعنى أطردهم ؟

ـ قل لهم إنك لا تستطيع تحمل هذه المسئولية .

ـ اخفض صوتك يا عاليه . هذا الكلام عيب فى حقى .

احتد صوتها وهى تقول : «عيب فى حقك ؟ رجل مصاب بطلق نارى ، هارب من أقصى الصعيد ، تقبله فى بيتك دون أن تعرفه ؟»

ـ أنا أعرف شعراوى .

ـ شعراوى مجرد زميل لك فى العمل ، لكنه من محافظة قنا ، وأنت من محافظة أسوان .

ـ لكن بيننا وبينه صداقة تزيد على العشر سنوات ، ونتبادل الزيارات فى البيوت ، وأنت نفسك صديقة لزوجته ، ثم إن المصاب لم يرتكب جريمة تخل بالشرف .

ـ ولماذا هرب من بلده ما دام ـ كما تقول ـ لم يشترك فى المعركة ؟

ـ واضح أنه اشترك ولم يشأ شعراوى أن يزعجنا .

وهذه الأمور عادية جدا فى الصعيد يا عالية . المعارك جزء من الحياة مثل زراعة الأرض ، وتربية الماشية ، والاحتفال بالأعراس وموالد الأولياء . . هى قدر .

ـ كنت تقول إن سببها علاقات اجتماعية غير سليمة .

ـ ولا زلت ، لكن حتى يأتى اليوم الذى تزال فيه هذه الأسباب ، فلنتقبّلها على أنها قدر مثلما نتقبّل الحروب بين دول العالم .

فوجئت بها تلوى شفتها السفلى وتتساءل :

ـ يعنى مصمّم تقبلهم ؟

ـ أنا أعمل الواجب وكلّها ليلة أو ليلتين .

ـ ما مفهوم (الواجب) عند سعادتك ؟!

ضاق صدرى برنّة السخرية فى صوتها فقلت متوتّرا :

ـ دعك من هذه السفسطة الآن . أنا مولود فى الصعيد ، والواجب عندى هو ما تعلّمته فى الصغر ، وتسرب إلى النخاع منى . أى إنسان يطلب نجدتى ، وأقدر عليها ، لابد أن أنجده . هل عندك طعام ؟

ـ لماذا ؟

ـ جهزى ما تقدرى عليه ، ربما هم لم يأكلوا شيئا منذ خرجوا من البلد .

هبطت إلى الطابق التالى ، وقفت أكثر من ربع الساعة ، ضغطت الجرس ثلاث مرات ، جاءنى الدكتور جرجس يتثاءب بالروب دى شامبير ، شرحت له الأمر فى إيجاز ، قلت له أنت فى حلّ ، لك أن تأتى ولك أن ترفض .

ابتسم فى حياء وقال : «أحرجتنى» ، ثم حمل حقيبته وصعد معى .

انهمك فى تطهير الجرح ، بعد أن نقلنا المصاب إلى حجرة النوم

الأخرى ، ونقلنا ابنى «هيثم» إلى حجرة نومنا ، وقال جرجس : إنه مصاب بجرحين وان فى الكتف الأيسر رصاصة . فقال الرجل الممتلىء الذى يرتدى الصوف الانجليزى بلهجة ودود لكن حازمة :

ــ تكرّم بعمل الواجب يا دكتور ، واطلب أى مبلغ .

لمحت الضيق على وجه جرجس الأسمر النحيل فقلت :

ــ الدكتور جرجس أخ وصديق .

اعتذر مرتدى الصوف الانجليزى بحرارة :

ــ عدم المؤاخذات يا حضرة الدكتور ، المصيبة تربك العقل ، وتجعل اللسان غير قادر على القول المطلوب .

أغلق جرجس حقيبته وتحرك فتبعته . حين وقفنا أمام باب الشقة الخارجى ، قال إننا أصدقاء وبلديات وجيران ، وانه سوف يعود بعد قليل ، وأفهمنى أن الرجل نزف كثيرا ويحتاج إلى عناية مكثفة .

ناولتنى زوجتى صينيّة عليها شطائر من الجبن والبيض فضلا عن اللبن والشاى ، دخلت عليهم بها ، حملها شعراوى ودار عليهم ، تناول كل واحد شطيرة باستثناء المصاب الذى كان فى شبه غيبوبة .

عاد جرجس بمعدّات جديدة ، انهمك فى إخراج الطلقة . كانت رصاصة رمادية . قالوا إنها لبندقية تشيكية ، تفحّصها مرتدى الصوف الانجليزى بعناية ثم لفّها فى شريط من الشاش ودسّها فى جيبه .

ها قد حصلت على إجازة من عملك وحصلت زوجتك على مثلها وتفرغتما لخدمة القوم ، فقل لى ما أنت فاعل ؟

خفّ الحمل بعد أن ذهب اثنان وبقى مع المصاب شقيقه البدين لابس الصوف الانجليزى المسمى بعبد الجليل ، والرجل الآخر نحيل الجسد ، بارز عظام الوجه ، ذو الجلباب الخشن المسمى بشاذلى .

كان شعراوى متحمسا حين قال : إن المصاب ابن العمدة السابق ، وابن عم العمدة الحالى ، لكنه يعتبر عميد الأسرة بحكم سنه ــ اتضح أنه فى الخامسة والستين لا كما قدّرت ــ وغالبية أهل بلده يقدمونه على العمدة نفسه لقوة شخصيته وسداد رأيه بمقاييس القرى فى أقاصى الصعيد .

اعتذر لك شعراوى بأنه لم يعثر على المكان المناسب الذى ينقل إليه القوم فتحيّرت فى أمرك . بحكم تكوينك الريفى لم تكن تتصوّر أن يقيم أحد فى بيتك وينفق على نفسه ، فحسم شعراوى الأمر ضاحكا بأنك لا تزيد عن موظف ، مرتبه ومرتب زوجته لا يكفيهما ــ مع موجة الغلاء ــ إلاّ مع الاقتصاد الشديد ، وإن القوم ليسوا ضيوفا بالمعنى المفهوم ، فضلا عن أنهم من الأثرياء .

ما أثار استغرابك أن شعراوى كان يتكلم بفخر شديد وهو يعلن لك أن المصاب يملك هو وشقيقه أربعمائة فدان ، نجحوا فى توزيعها ــ فى حياة والدهم ــ على المزارعين بعقود بيع صورية

لا يملك أصحابها وضعها موضع التنفيذ بسبب الوضع القبلى الصارم الذى يجعل أسرة العمدة تتبوأ مركز الزعامة ــ بحيث تأخذ شكلا شبه دينى فضلا عن قوة نفوذها فى كل العهود . فالأسرة وزّعت نفسها على جميع الأحزاب قبل ثورة يوليو ، علاوة على أن منها الضابط ، والمحافظ ، وعضو مجلس النواب ، والقاضى .

قال شعراوى ــ بفخر إن بعض من توزعت عليهم الأرض ، يدفعون لهم الإيجار الذى يحددونه ، وبعضهم يزرع بالمشاركة ، ويخضعون للأسرة خضوعا تاما ، وإن الرجل بارز عظام الوجه ، المسمى بشاذلى ، أحد هؤلاء .

كنت تسخر بينك وبين نفسك من طريقة شعراوى فى المباهاة بأسرة العمدة التى تملك ــ وكأنه هو الذى يملك ــ تسعين فى المائة من ماشية القرية ، غير جناين الفاكهة ومعاصر الزيوت وأبراج الحمام ، فضلا عن أسطول من الشاحنات ، وبضع عمارات فى البنادر المجاورة ، ومن غير المعقول أن تتولى الإنفاق عليهم ، يكفى أنك تكفّلت بنفقات اليومين الأولين .

خفّف شعراوى من الأعباء حين تولى شراء الأشياء لهم بالإضافة إلى مجىء زوجته لأكثر من ساعتين فى اليوم لمساعدة زوجتك فى المطبخ .

الدكتور جرجس برهن لك على صداقته وعلى أصالته . يزور المصاب أكثر من مرة فى اليوم ، بذل كل ما فى وسعه حتى أصبح الرجل يجلس ، فى نهاية اليوم الثالث ، على السرير دون مساعدة من أحد .

أحمد الله لأن الحجرة التى يقيمون فيها أوسع من حجرة نومك . كانت مخصّصة للضيوف الذين يأتون لزيارتك من البلد ، بها ثلاثة أسرّة ، وبضعة مقاعد ودولاب متوسط ، ومائدة صغيرة ، فهى كافية .

ها قد قبعت ، أنت وزوجتك ، فى حجرة نومكما لا تغادرانها لكى تتركا للقوم حرية التنقل فى البيت ، لكنهم أقاموا فى حجرتهم لا يبارحونها فحبسوكما ، وحبسوا أنفسهم .

شعراوى لم يعد يفارقهم إلاّ فى آخر الليل ، بعد أن حصل على إجازة هو وزوجته . حينما يأتى ، يتبادل معك بضع كلمات ثم يدلف إلى حجرة العمدة ــ التى أطلقنا عليها هذا الاسم ــ ولا يغادرها إلاّ اذا أراد أن يجلب لهم شيئا من المطبخ .

يا له من محظوظ هذا الولد «هيثم» الذى امتلك حرية الحركة . اعتاد على القوم حين أفهمناه أنهم أقاربنا ، يعود من المدرسة ويدخل عندهم على الفور ، حاولت أمّه أن تمنعه ، لكن السنوات الست صعبة القياد ، أمس وجدته يجلس على السرير بجوار المصاب ، يستمع إلى حكاية من (شاذلى) ، قامت بينه وبينهم صداقة (عميقة) ، يأتى إلينا فى كل يوم بحكايات كثيرة يقول : إنه سمعها من (أعمامه) .

ــ أحمد ، اختر بينى وبينهم .

ــ ماذا حدث يا عالية ؟

ــ شوقية قالت فى زلة لسان إن....

ــ إهدئى . لماذا تلهثين هكذا ؟ . . ماذا قالت لك زوجة شعراوى ؟

ــ قالت لى : إن الشرطة تبحث عن (العمدة) لأنه هو الذى حرّض قريته على قتال القرية الأخرى .

صمتت قليلا ريثما تبلع ريقها وأضافت منفعلة :

ــ قالت لى : إن خمسة أشخاص ماتوا فى التو واللحظة ، منهم أربعة من القرية المعادية . اختر بينى وبينهم . إما أن تطلب منهم مغادرة البيت ، أو أمشى أنا .

أعرف يا زوجتى العزيزة . منذ ساعات فقط أخبرنى شعراوى بهذه المعلومات بعد أن عرفها من أبناء قريته الذين يقيمون فى القاهرة .

ــ أنا عرفت أن المعركة لم تكن مقصودة يا عالية . وحين بدأت لم يكن أحد يظن أنها ستتطور إلى هذا الحد سيما وأن . .

ــ يعنى انت كنت عارف ؟ . . آه . . اختر بينى وبينهم .

ــ يا بنت الناس افهمينى . قلت لك تقاليد الصعيد تأخذ شكل العقيدة عند أهلها ، فضلا عن . . .

ــ تتشدّق بالكلمات الكبيرة زاعما أنك تريد تغيير العالم ، ثم تأتى الآن لتحدثنى عن تقاليد الصعيد ؟!

ــ الله يسامحك . مصيبة المثقفين فى القاهرة والوجه البحرى أنهم يعرفون عن أحياء لندن وباريس أضعاف أضعاف ما يعرفون عن الصعيد ، وهذا شىء مضحك . ولو اننى عرضت أمر «العمدة» وصحبه على أى مزارع بسيط فى إحدى قرى الدلتا ــ بما فيها قريتك ــ وطلبت منه أن يحكم بينى وبينك لحكم فى صالحى . ربما أصدر حكمه بكلمات بسيطة غير مقنعة ، لكنه سيصدر حكمه من خلال ما «يُحسّ» أنه «الواجب» .

ــ وهل أقنعتنى أنت نفسك ؟

ــ أقنعك بماذا ؟ . . بأشياء دخلت فى تكوينى ، لايد لى فيها مثل طول قامتى ولون بشرتى ؟!

تعانقنا على الجسر المعشوشب ، حولنا حقول البرسيم ، من تحتنا يجرى النيل ، على شاطئه المتدرج ترعى بعض الأغنام ، قال فى حماس :

ــ حمد الله على السلامة يا شيخ ، طلاق ثلاثة من زوجتى الجديدة التى لها طعم الأرز المفلفل ، حين تقع عينى عليك ، خناخيش قلبى الجوّانيّة ، تنشرح .

ــ تشكر يا عبد الماجد ، ما أخبار البلد ؟

ــ آخر الأخبار ، محمود الهلالى بعد أن تاب عليه ربنا بناته جاعت ورجع للسرقة . . استلف بندقية تلميذه عبد الرحيم الأزرق وطلع على البر الشرقى ليسرق خزينة الحكومة ! . . الخفراء أحسّوا به ، أطلقوا عليه النار ، سقط فى الترعة ، ضاعت منه البندقية ، وقبضوا على صاحبها .

ــ عبد الرحيم الأزرق ؟

ــ نعم ، حبسوه سنة ، لكنه لم يقل أبدا إن البندقية كانت مع أستاذه محمود الهلالى .

ــ رجل عظيم والله .

ــ لا عظيم ولا ديل الطُّور ، أستاذه كبير فى السن لا يتحمل الحبس ، وعنده البنات فى عمر الزواج ، فعمل الواجب .

لمعت عيناها العسليتان وهى تسألنى :

ــ لم تقل عن قرارك ؟

ــ لن يخرجوا من بيتى إلاّ فى الوقت الذى يحددونه .

قالت بلهجة بكاء دلّت على تراجعها :

ــ لكن ، يا أحمد ، نحن مهددون من الشرطة .

ــ أعرف يا عالية ، وربنا يستر .

تركتنى وجلست على مقعد الزينة ، انعكست صورتها أمامى فى المرآة ، الوجه الخمرى الوديع كسته الآن سحابة من الأسى ، العينان الضاحكتان ، ضاعت منهما ومضات المشاكسة وانطفأ بريقهما ، إنشغلت فى تمشيط شعرها وهى تتمتم بكلمات لم أسمعها وإن خمّنت انها عن حظّها (المائل) !

تتوقع الآن ، فى كل لحظة ، أن تقتحم عليك الشرطة البيت وتسوقك مع القوم وسط دهشة سكان العمارة . منظر ابن العمدة وصاحباه سوف يعطى انطباعا بأنهم من كبار «المطاريد» . أولئك الأشقياء الذين يرابطون فى الجبال وفى غابات القصب ويهددون القرى . سوف يكون منظرك (رائعا) وأنت تتوسطهم بما يتيح الفرصة لسكان العمارة ــ الذين أمدتهم السينما بثقافة (رفيعة) عن الصعيد وأهله ــ ليعرفوك على «حقيقتك» الوحيد الذى سوف يفهم الموقف كما يجب الدكتور جرجس ، وربما ذلك الرجل الأسمر النحيل الذى يقطن فى الطابق الثانى .

لو كان القوم من المناضلين السياسيين لعُدّ الأمر فخرا . لكن عليك الآن أن تتماسك ، وتتظاهر بعدم المبالاة كيلا تزعج زوجتك .

ــ جئتك بأخبار غير سارة يا أحمد .

ــ خيرا يا شعراوى ؟

ــ أهل القرية المعادية الذين يقيمون فى القاهرة . اكتتبوا فيما بينهم واشتروا أسلحة .

فتحت زوجتى عينيها حين أحسّت بجلوسى فى الفراش ، ضوء المصباح السهارى فى الطرقة ، ينعكس على وجه هيثم المستغرق فى النوم ، ساعة المنبّه تشير إلى الثانية صباحا . .

— ما لك ؟

— ما رأيك يا عالية لو أخذت هيثم وذهبتما للإقامة عند والدتك خلال هذا الأسبوع ؟

— لماذا ؟

— إلى أن يذهب هؤلاء الضيوف أو ينجلى الموقف .

— لا . . يجب أن نقف معك يا أحمد .

— أعرف ، لكن اذهبى فى الصباح بالولد إلى السكاكينى ، وسلمى لى على والدتك .

— ونترك بيتنا ؟ . . لا .

— أرجوك يا عالية . .

— مستحيل . . لو جاءت الشرطة ، عليها أن تعتقلنا معا . . ثم لماذا تتكلم بهذا الصوت المهزوم ؟

— يا عالية افهمينى . . المسائل هى . . .

— هل سمعت صوت الجرس ؟

— نعم .

— من فى هذه الساعة ؟

— أسلحة ؟

— وجاءتهم تعليمات من بلدهم أن يبحثوا عن «العمدة» فى كل الأماكن التى يحتمل أن يكون نزل فيها .

— يعنى بيتى مهدد منهم الآن ؟

— هم يراقبون بيوت أبناء بلدنا الذين يقيمون فى القاهرة فقط . أنت من محافظة أخرى ، ولن يشتبه فى بيتك أحد .

— لنفترض أنهم عرفوا واقتحموا بيتى وأطلقوا رصاصهم بلاحساب . من يضمن لى سلامة هيثم ، وسلامة زوجتى ؟

احمرّت وجنتاه البارزتان مثل وجنات الغول وهو يقول فى حرارة :

— هيثم ابنى كما هو ابنك . ولو اننى أخذت العمدة ومن معه إلى بيتى ، لعرفوا بوجودهم خلال ساعات فبيتى مراقب منهم الآن بالتأكيد ، وأنا أركب أكثر من مواصلة قبل أن أصل إلى بيتك لكى أضلل من قد يكون يراقب تحركاتى . . اننى الآن أبحث عن شقة مفروشة بأى ثمن ، لكن المشكلة فى مرض العمدة . أى أحد سوف يشك فينا إذا رآنا ندور حوله نسنده من السقوط ، ثم إنه هنا تحت عناية الدكتور جرجس . على كل حال لا تشغل نفسك . سأدبّر أمرى خلال يومين أو ثلاثة .

— اسمع . . لا تخبر زوجتى أو زوجتك بهذه الأخبار .

— وهل أنا مجنون ؟

القاهرة : عبد الوهاب الأسوانى



عبده جبير
دندنة فى غرفة جانبية

« واو » ، واتكأ على جانب المقعد*، ولو أن أحدا جاء الآن ، ومشى عبر الصالة حتى باب الغرفة الأخرى ، وتطلع إلى أرفف الكتب ، ولو أن هناك كتابا (تمنى) يخرجنى من هذه الحال ، وكره منظر الصحف المكدسة المغطاة بالتراب ، كان علىّ أن أقصقصها يوما فيوما ، ولكن علىّ أن أفعل الآن ذلك دفعة واحدة ، وأحس بيده الممسكة بأكرة الباب النحاسية تنزلق ، وفى هذه اللحظة ، قبل أن يكمل استدارته ليرى الطاولة ، تلك التى كان يجلس على المقعد المجاور لها ، فكر « ميرو » ، لماذا يفكر الآن فيه ، لماذا يستحضر صورة رسام أسبانى على أية حال ، وعاوده الحنين للراحة ، وإلى استغلال يوم الجمعة بشكل مختلف ، احتفالا بيوم الجمعة ، ينزل إلى القاهرة ، يبتعد عن هذه المدينة التى تمتلىء زهورا صناعية ، يذهب إلى القلعة ، ويرى ، مرة أخرى ، جامع السلطان حسن ، يجلس وقتا فى مقهى المقطم ، بعيدا عن وسط المدينة ، يتجرع البيرة ، ويرى القاهرة من أعلى ، مستعيدا صورة السفينة ذات الألف سارية ، ولكنه يحس بالخنقة ، بعد عاصفة المشاعر التى حولته إلى سكير فى يده مدية ، والدوخة لا تزال فى عينيه ، على الرغم من أنه تجرع ثلاثة أكواب من الشاى ، وأكل قطعة من الخبز بالزبد ، وشرب نصف زجاجة ماء ، ولكن : لماذا ميرو ؟ ودخل غرفة الكتب ، وعبث بين أعداد مجلة عربية تصدر من باريس (كانت قد نشرت بأحد أعدادها صوراً لميرو) أىُ الأعداد هو ، ولا حتى هذه التسلية ، كم أحب هذه الكتب ، كم حملها بفرح ، لكن أحدها الآن لا يسعفه ، ولا حتى أكثرها مرحا ، وكأنها الحقيقة المرة ، لا يوجد بينها واحد له علاقة بالمرح ، ألف ليلة وليلة ، ومد يده إلى الرف ، وحملها بين ذراعيه ، ودخل غرفة النوم ، ووضعها فوق السرير ، وتمدد ، هل سيقرأها مرة أخرى ، أيذهب إلى القاهرة ، وهذا الدوار ؟ لا يجب أن أبلع مزيدا من الأسبرو ، ومزيدا من الماء ، ورائحة هالة على الوسادة ، لا ، فى الفراش نفسه ، ولم يستطع أن يجيب بشىء ، هل يعجبك عطرى . وكاد هذا يلاشى رغبته ، وبدأ يفكر فى زوجته السابقة ، هذا خليط نساء ، لم توجد هى هكذا أبدا ، أنت الآن تراها هكذا ، أبدا لم تكن وتململ ، فالحياة ، لا ليست الحياة ، بل هو تكرارها ، لا ، أعنى هذه البلد .

يا بور سعيد يا بيا . .

« واو » ، حتى الأغنية نسيها ، كانوا يغنونها فى طابور المدرسة . . أعنى المدينة لأننى كنت أقصد أن أقول الشوارع ، لم

---

* عبده جبير ــ من كتاب السبعينيات ، يعمل صحفيا ، ووكيلا لدار نشر عربية

* له مجموعة قصصية بعنوان « فارس على حصان الخشب » ١٩٨١ ، ورواية بعنوان : « تحريك القلب » ١٩٨١ ، وثلاثية بعنوان : « سبيل الشخص » ١٩٨١

* وهذا الفصل المنشور من رواية « عطلة رضوان » . . عن مراسل لإحدى الصحف ، ترك عمله ، وطلق زوجته ، وتفرغ لكتابة يومياته عما يجرى حوله فى بور سعيد ، راحلا عبر شوارعها المكتظة بالزهور الصناعية ، وعبر التواريخ والأزمنة ، مع المسيح إلى أورشليم ، ومع العرب إلى الفتوحات ، ومع أبى زيد فى رحلته إلى تونس ، محاولا عقد مقارنة بين ما كان ، وبين ما يجرى الآن . . ولا حدث بالمعنى التقليدى فى هذه الرواية . إنها مونولوج يمتد عبر ثلاثمائة صفحة ، ملأى بالأغانى والأشعار ، وبالإعلانات والأخبار .

ير ، ولم يتخيل ، ولا يظن ، أن مدينة فى الدنيا بها هذا القدر من الزهور الصناعية ، لا ، ولا حتى هذا ، وترك الفراش ، ومشى إلى المطبخ ، وتجاهل الدوار ، البيض هو أسهل شىء ، ونظر من شباك المطبخ الخلفى ، ورآها فى لباس نومها الخفيف ، ورائحة السمن الساخن تفوح حولها ، وتفعل حركة العجين فعلها ، السمن والسكر والدقيق ، ياه ، يؤلمنى ، وبالفعل ، وضع ومد يده وشد الاستك ، ونظر ، هناك جرح بالفعل ، وكأنها الحقيقة المذهلة ، خيط دم يابس تحت استدارة رأسه ، هؤلاء الفتيات ، لماذا يجب أن تذهب الى الفراش مع فتيات لا يردن أن يفقدن عذريتهن ، عذريتهن بالفعل ، وضحك ، وهذه أيضا ليست عذراء ، وأنا لا يهمنى ، ولكنها تخشى الحمل ، إنها مرعبة ، لو لم تكن مزعجة لا حتفظ بها ، وربما أحبها فترة أطول ، لكنه بعد المرة الثالثة شعر بالملل ، ووضع الطاسة على البوتاجاز ، وأشعله ، وغرف السمن ، ملعقة كبيرة ، وكسر بيضتين فى طبق ، وصبها على السمن الحار ، وأكل .

الحال أكثر هدوءا ، وتخف التقلصات ، بالفعل ، لأذهب إلى القاهرة ، لم ينزل منذ أسبوعين ، ومع الأكل ، يعمل العقل ، يا سلام على السجع ، وكاد يتابع التفكير فى مادة : رضى يرضى ، لا ، وبحركة لا واعية ،مد يده الى « مختار الصحاح » ، وفتح على مادة اسمه ، ولكنه لم يستمر ، فليذهب إلى القاهرة مدينة الأشجار والميادين ، والمصابيح الكابية ، والجو ، ويدس الصورة فى حافظته ، ولم تكن العربة قد تحركت ، والشمس ملتهبة ، ومقعد التاكسى يلتصق بقميصه ، وامرأة غليظة شابة ، هل كانت شابة بالفعل ؟ نعم ، ملامح وجهها ، وعلى أية حال ، كانت ترتدى « شبشب » بلاستيك أخضر ، زرعى ، ينز بالعرق ، لا ، بالطين السائل من بين أصابعها ، وكره الأصابع ، والأرجل ، وهو نفسه كان يكسل عن غسل قدميه الملوثتين بعد أن يعود من الخارج ، كيف يمكنه أن . . . ولكن الحال أفضل ، والدوار قد خف ، والتقلصات قد تلاشت ، هذا وقت الصداع ، سيقول ذلك لو أن أحدا جاء ، وبالفعل سمع وقع أقدام على السلم ، إنه أحد الجيران ، كره أن يكون الماشى على السلم قادما إليه ، ويُغلق باب الجيران ، ويسمع صوت العجوز .

وتمدد على الفراش ، وأحس بالصحف تحت جسده ، يا واد يا ابن . . . روح هات زفت ، وأزعجته ، لم يتحرك ، لم يستطع النوم ، مع أنه كان قد قال : ساعتان فى الضحى مفيدتان جدا ، وتقطع النهار ، وتنسى الباقى على الشاطىء وأنت تتطلع إلى النوارس ، والصيادين ، ورائحة السمك ، ومد يده إلى الصحف تحت ظهره ، وزحلقها على الأرض ، ولكنه لم يسترح ، وقال عن الكنبة إنها أكثر استقامة ، السرير مائع ، وأنا ظهرى يحتاج إلى خشب مستقيم ، وشال نفسه إلى الغرفة الأخرى ، ولم يمسك بقدمه سوى فردة شبشب ، الضوء مختلف ، والأصوات أيضا ، وكأنه الوحى ، لكل غرفة صوت ، ولك ضوء غرفة ، لا ، أعنى ، ماذا يهم الآن ، الزمن ، أعنى الوقت ، الوقت يفلت من يدى ، ولا نوم ولا يحزنون ، وفتح النافذة ، وأطل على الحديقة الخلفية الجافة للجيران ، ولم تكن هناك ، وكانت كراتين أدوات منزلية ، وحتى لو كانت ، صحيح إنك تشتهيها ، ولكن أنت الآن بلا امرأة ، وقريبا ستكون بلا بيت ، عندما تأتى امرأتك وأخواتها ليحتلوا الشقة ، وها هو يستعيد وضعه الجديد ، فجأة ، ومرة أخرى ، ويستند به على الشرفة ، لماذا ، أقصد ، أكمل ، يكون الأمر سهلا بعض الشىء أثناء أن يحدث ، صعبا جدا بعد أن يحدث ، وأحسّ بالاختناق ، لن تستطيع الخروج ، سيضيع يوم العطلة ، لن تركب البيجو وتنزل إلى القاهرة ، وربما ، لن تتمكن من التمشى تحت البواكى ، ولا ، لن ترى البحر ، سيأتون الآن لاقتسام العفش ، وسيكون عليك أن ترحل ، وأحس بغرابة أن يسمع أحدهم يدير المفتاح فى بابه ، إنها هى ، ولن تصدق هذه المرة أيضا أن برأسه صداعا ، وهذه الكنبة بالذات سيكون عليك أن تتركها .

« صباح الخير »
« صباح الخير »

ويحاول ألا يضع يده على رأسه ، ولكنه يضعها ، ويحاول ألا يقول إن برأسه صداعا ، ولكنه يقول : « سلامتك »

وتدخل غرفة النوم ، ويبقى الأخ فى الصالة ، لم يقل شيئا ولم يدخل الغرفة التى كان بها ، فيما مضى لم يكن يفكر فيه باعتباره الأخ ، كان أحمد ، الآن هو الأخ ، يا للأسى حينما أطل على وجهه ، وأحس برغبة فى الخروج إلى الشارع ، إلى سوق البلاستك ، إلى سوق العطور والصابون والأقمشة والأحذية ، ويشترى فى نهاية الرحلة باقة من الزهور الصناعية يمشى بها حتى يلحق بركب المسيح الضارب فى مفاوز سيناء إلى أورشليم راكبا على الأتان ، والحواريون من حوله يرفعون الأقدام حاملين الزاد والغبار من حولهم ، ووجه العذراء يبدو حييا تحت القماط المشدود حول الوجه المذعور خوفا من المهلكة التى تكون ، وتهرب تهرب تهرب فى ظل غبار خيل العربان القادمين من الجهة الأخرى فى وقت مختلف ، وتعرج على مضارب بنى هلال ، وترى خيلهم ، وتسمع كلامهم ، وتتمطى فترى من الجهة الأخرى ، فوق السارية على عباب البحر . وسندباد يغنى راحلا إلى بلاد الواق واق ، وتعود على الطريق تتخطى علب المأكولات الفارغة القادمة من هونج كونج ، وتحيى السمسار الذى كان قد منحك الخلود والتملك المفرط وهو جالس على الأريكة فى عرض الطريق يداعب فخذا أبيض بضا ، فلما التفت رأيت أنك محاصر بالإعلانات ، وأنك تقف على الرصيف لتقرأ :

« هاى فاى شوب سنتر »
وعلى الشمال :
« يونبكو بوتيك »
وعلى جانب :
« كوكى بارك »

ويستعيد قواه ويخرج الى الصالة ، ويحاول الابتسام ، ويمد له علبة سجائره ، ولم يكن هو راغبا فى التدخين « هل هذه حاجتك » .

وتمد يدها إليه بقطعة قماش .

وينظر فى عينيها ، وينفى ، ويفكر أنه لا يزال عاطلا كما كان بالأمس ، بعد أن قرر ، لا ، على الأصح لم يستطع أن يستمر فى

الذهاب إلى العمل ، وكانت هذه هى قطعة القماش التى أهدتها إليها أمه يوم عادت من الحج ، ولم تكن تحبها ، ولم يكن هو يحبها أيضا ، ودخل غرفة الكتب ، وعاد ، فوجد ثلاثة رجال يحركون الدولاب ، فدخل الحمام ، وخلع كم بيجامته ، ولم يستطع أن يستمر ، ولكنه فتح الدش وتركه يعمل ، وخشى أن تكتشف تردده ، فأخذ يحرك يديه تحت ماء الدش ، لو أنها طرقت الباب ، ولكنه شك فى أن يكون ثمة شيء لا يزال يخصها فى الحمام ، ولكنه وجد خلف الباب لباسا داخليا أسود ، وسوتيانا أبيض ، وأمسك بهما ، وللأسف ، مربهما على فمه ، رائحة العرق ، عرقها ، وأنت أحببته ، ودسهما تحت الحوض ، انتابته لحظة خوف من أن يكون مطالبا بترك البيت قبل أن يكون قد دبر مكانا لإقامته ، أو قبل أن يمضى على الطريق ، إلى البرارى الزلقة ، مع أفواج المهربين ، ووجد أن بإمكانه الآن أن يتراجع ، أن يخرج إليها ويقول لها يا جبيبتى ، ولكن الكلمة توقفت فى حلقه ، وسمع ضجيجا ، فبلل رأسه ووجهه ، ووضع المنشفة التى كانت قد اشترتها هى ، على رأسه وخرج ، أيقف أم يجلس ، يبتسم أم يعبس ، هل يقدم لهم شايا أم . . كيف يمكنه أن يقف فى الشرفة ، وكيف سيستطيع هبوط الدرج .

« امتلك زجاجتك . . ميترال الآن فى مصر »
ويرفع السائق صوت الكاسيت :
وعملنا إيه فى إيه
ولا حاجة فى أى حاجة
واللى ما قلناش عليه
ما حصلش منه حاجة

ويتطلع إلى اللافتات اللامعة ، لا شيء يفيدنى بالمرة ، ودخل الأجزخانة ، وقال للصيدلى بصوت مبحوح :
« أسنانى تؤلمنى ، أريد مسكنا لفكى »
واشترى الصحف ،
ووضعها تحت إبطه ومشى الى المقهى ، وقال ابراهيم :
« هل تبحث عن شيء »

وجلس ، وأخرج غليونا كان قد اشتراه بالأمس ، ونظفه ، وحشاه ، وراح يدخن ، ويهز رجليه ، ويتطلع إلى المارة ،
« الفتيات جميلات جدا هذا الصباح »
« نحن فى بداية الصيف »

وهز رأسه وأحس بعضوه يؤلمه فغير من وضع ساقيه ، شال اليمنى ووضعها فوق اليسرى ، وانطفأ الغليون ، وبحث عن علبة الكبريت ، وسقطت لفة الصحف على الأرض ، وانحنى الجرسون ، وناولها له .
« هل قرأت جريمة اليوم »
ونظر للجرسون :
« إنها من نوع خاص »
« مضحكة جدا »
« ما هو المضحك جدا »
« تلك الطريقة ــ الحالة التى وجدت عليها الجثث » .

وأحس أنه يتكلم ، لكنه لم يسترح .

وقال إبراهيم لأحمد الجرسون :
« يا أخى روح هات الطلبات »
ونظر ناحيتى :
« هل صحيح أنك تريد أن تتفرغ لكتابة يومياتك »
« يوميات ؟ »
« وتقصقص الصحف وتلصقها ببعض ؟
قلت :
« ان المسألة . . . »
ورفعت يدى إلى فكى .
« أنت تركت عملك وطلقت زوجتك من أجل هذا ؟ هل هذا . . »
قلت :
« أنا الآن أحس وجعا فى فكى » .

وقالت :
« هل تريد شيئا من هذه . . ؟ »

ومدت إليه مجموعة من الفوط غير المغسولة ، وبدا أنها تريد أن تتراجع ، ولكنها طلبت من الحمالين أن ينتهوا بسرعة ، ولملمت أدوات المطبخ فى الكراتين ، وفكر أنها ربما كانت على موعد ، وأن أحدا الآن لا يستطيع أن يفعل شيئا بعد أن انقطع الرباط المقدس ، أنت الآن على أى حال على حقيقتك ، لا تصلح أن تكون أليفا ، ولم تكن ، وبدأ طابور الحمالين يتحرك ، النجف ، والمفارش ، ودولاب الملابس ، لم يبق سوى السرير السفرى الذى كنت تشغله زمان ، والله زمان ، ودخل المطبخ بعد أن انغلق الباب ، ورأى أدوات طهى متناثرة ، وثلاثة أكواب داخل صندوق كرتونى ، وبراد شاى ، ومقلاه ، والثقوب فى الحيطان ، ولمس ورقة أكلها الزيت ملتوية من مسمار ، ونزعها ، وسقطت على الأرض ، وداس على صرصار ، وركضت الصغيرة مندسة فى خرم ، وجلس على المقعد الوحيد النحيل فى ركن الصالة ، ومشى حتى الشرفة المطلة على الخرابة ، وأمسك بالصحيفة دون أن يرى شيئا ، وطلب من الجرسون أن يأتيه بزجاجة « ستيلا » ، وجاء آخرون ، وقال إبراهيم : « سيأتى أحد ليحملنا إلى البحيرة » وقال على : « وأنا معى صنف نادر . أفغانستانى على الأرجح » وقال صلاح : « أنا أفضل اللبنانى » وقال هو : لكن اللبنانى لا يأتى الى هنا . المهربون لا يأتون باللبنانى . . « ولم ينتبه » من قال : « إنه يذهب إلى القاهرة » وقال ابراهيم ؟ « لكن الأفغانستانى له جلاله ومراميه » .

وتحركت العربة . وبدت الأضواء مكتظة بالمارة المحملين بالبضائع ، تبدو شهوة الاستهلاك فى عيونهم ، عرسان جاءوا لاقتناء الأدوات المنزلية المستوردة ، وسيبرعون فى تهريبها من الجمارك .

ودخلت دورة المياه القريبة من محطة الأتوبيس ، ووجدتها مكتظة بالملابس الداخلية النسائية البالية . وأكياس البلاستك التى فضوا عنها الأغلفة . ارتدوها عشرة فوق عشرة ، وجاءوا لهن بمفتشات يعبثن فى أفخاذهن ، والصرخات ، والشتائم ، ولكن الطريقة

الأسهل أن تركب عربة ملاكى ، لا أحد يفتش ملابسك الداخلية ، هذه هى النهاية ، وبدأت روائح البحيرة اللدنة ، صهد الصيف فى مطلع الليل ، وبدت الغرزة خافتة الضوء ، ومجموعات من الشباب متناثرة على الشاطىء ، والفحم يتراقص ، ويطق ،

أولادك أيها الرب ،
يا من منحتهم نعمة الخدر ،
والقوارب المتهادية فى أفق البحيرة ،
النجوم تغسل وجوهها وتتلألأ ،
وأنا أفتش عن مقعد

وأغوص بقدمى على أكوام البلاستك .

وترن طلقة فى الأفق ، وتحوم النوارس وكأنها ظلالها التى تركتها من النار ، ويتهادى القط تحت ضوء العشة الخافت ، وتبدو الأقنعة الخشبية الضاحكة وقد فرغت ، خلاص ، لمست يدى بيدى ، تحركت ونظرت ، تثاقلت حتى بُخت ، وعدلت عن الفكرة ونقيضها ، وشهقت لأتمكن ، ووضعت قدمى على سرج الفرس ، وكنت متأخرا جدا عن الراكبين الراحلين ، تغطينى سحب التراب ، وصوته يغنى ، يتسلى بحكايا القبيلة ، والانتصارات المقبلة .

القاهرة : عبده جبير



فاروق خورشيد

كوب عصير

قلت للمعلم إبراهيم العجوز صاحب محل العصير :

يا معلم ابراهيم القهوَة أصبحت معرضا لغيار السيارات ، وقاعة الفنون الجميلة أصبحت بنكا ، يا معلم .. أين يذهب ناس القهوة ؟ وأين يذهب المعرض ؟ بل أين يذهب المعارضون ؟

يتنهد ، وأحسست أن التنهيدة تملؤه بألم يتسرب إلى كل مكان من جسده ثم قال :

ــ وأين أذهب أنا ؟

ولم أفهم .. ولكنه لم يدعنى فى جهلى الصامت بل قال وهو يضم ذراعى فى كف معروقة أصابعها كالمخالب ولكنها قوية ضاغطة :

ــ هل تذكر ابنتى صفاء .. ؟

وسكت ، فقد كان السؤال فجائيا ومغايرا لكل ما ثار من أفكار فى رأسى . ولم أكن أعرف من هى صفاء ؟ أهى خطيبة ماسح الأحذية البلهاء المعتزة بعجيزتها . أم هى المهرة التى تتعقبها العيون ، أو كانت تتعقبها فى كل حركة . ولكنى استجمعت شجاعتى ، وقلت :

ــ ابنتك الشابة أليس كذلك ؟

كان وجهه مكفهرا ، وكانت قبضته على ذراعى عاتية ، وكانت كلماته حادة صارخة شاكية باكية فى آن واحد ، وهو يقول :

العمارة التى نعيش فى أسفلها أنا والقهوة ومطحن البن ، فيها أطباء . وفى الصيف يا أستاذ يأتى مرضى من كل البلاد ، وقلت لصفاء مهمتك أكواب العصير ، وربما لرواد القهوة ، ولكن ليس لمن يأتون للعمارة .

خفت صوته وجفّ ، ثم توقف حديثه تماما ، صمت . وسكت أنا الآخر فقد أحسست أن وراء هذا الكلام شيئا يضنيه ، ولكن الصمت طال ، فقلت وأنا أتململ فى مكانى :

ــ يا معلم إبراهيم . صفاء ناضجة ، ولا خوف عليها . وخرجت زفرة طويلة من بين الشفتين الحادتين الرفيعتين ، وتهاوى كتفاه ، واختلجت القبضة على ذراعى ، وجاء صوته كالهمس وهو يقول :

ــ لم أكن أخشى على صفاء ، وإنما كنت أخاف على عطاء ، فعطاء صغيرة ولا تفهم من أمور الدنيا شيئا .

ولم أتكلم إنما سكت وأنا أحس أننى على أبواب مأساة .. وعاد الصوت المتهدج يقول :

● هذا الفصل الروائى من رواية له لم تنشر بعد بعنوان : « كلمات رجل مجهول » . . وتدور أحداث هذه الرواية حول رجل اغترب فترة عن مدينته ، ثم عاد إليها بعد حين ، فواجه تغيرات كاملة هرته من الأعماق . وتدور أحداث هذه الرواية فى هذه الجو خلال يوم واحد .

○ وهذه الرواية هى الرواية التاسعة لفاروق خورشيد ، تأتى بعد روايات الست المنشورة وهى : « سيف بن ذى يزن » ، « مغامرات سيف ابن ذى يزن » ، « على الزيبق » ، « خمسة وسادسهم » ، « حفنة من رجال » ، « وعلى الأرض السلام » . وله أيضاً روايتان تحت النشر هما : « الزمن الميت » ، « الكل باطل » كذلك نشرت له مسرحية « أيوب » ، و « ثلاث مسرحيات » من ذات الفصل الواحد . وخمس مجموعات قصصية هى : « الكل باطل » ، « القرصان والتنين » ، « المثلث الدامى » ، « حبال السأم » ، « كل الأنهار » .

ـــ ومع هذا فالمشكلة كانت مع صفاء ، رآها مريض وافد من بلد مليء بالمال والغنى ، وأمر الله الذى يريده حيث يشاء . أتفهمنى يا بك . وأحسست أن الرجل يريد أن يحكى ، وأنه لا يجد من يحكى له فقلت له :

ـــ نعم أفهم يا عم إبراهيم .

ولست أدرى أسمعنى أم لم يسمعنى ، فحين عاد صوته من جديد كان يكتسب نغمة غير مبالية ولا مهتمة ، فيها شىء لزج لا قوام له ولا كيان ، وكان يقول بهذا الصوت الغريب :

ـــ صفاء التى تركت لها كل أمور المحل ، هى التى تمسك الحسابات . وهى التى تطلب لبش القصب ، وهى التى تعرف كمية الثلج الذى يضاف الى كل كوب وهى التى . . والتى . . ماذا أقول لك يا بك ، تركت لها كل الأمور ، تسيّرنى ، تسير المحل كما تريد . . .

وفجأة اشتدت قبضته على ذراعى من جديد ، وعادت الحيوية إلى صوته ، وهو يقول :

ـــ البنت طيبة يا بك ، وكان يأتى بالعربة الحمراء الطويلة ، تسد الشارع ، ويدفع للبواب ، بواب العمارة ، عم سيد الأسمر ، أنت تعرفه لا شك يا بك ، كان يدفع له بقشيشا خمسة جنيهات فى كل مرة يوقف له الأسانسير ، أما الأسطى سعفان التومرجى فكان نصيبه فى كل زيارة عشرة جنيهات كاملة . غوى البنت يا بك فى كل مرة يقف أمام العماره وينزل عند الطبيب كان يطلب كوب عصير قصب ، أتعرف كم كان يدفع فى هذا الكوب خمّن أنت . . ؟

ولم أخمن كنت قد بدأت أستعيد صورة الفتاة النافرة ، ذات القوام السمهرى التى تتحرك كالمهرة المتمردة . وعاد يقول وهو يتنهد :

ـــ أخفى عم سيد عنى الأمر كله ، لم يقل لى أبدا إن صاحب الجلباب الأبيض ، والغطاء الأبيض فوق رأسه ، كان يدفع فى كوب عصير القصب عشرة جنيهات . كنت أجد صعوبة فى أن أبيعه بخمسة قروش بعد ثلاثة قروش وهو سعره السليم ، ولكنه كان يدفع لها عشرة جنيهات ، ولست أدرى ما حدث . كنت فى الدوامة يا بيك . أنا أعرف أنك إنسان طيب وتفهم .

ثم سالت دموعه وأخذ يبكى . وتهاوت قبضته من فوق ذراعى ، فمددت يدى دون أن أعى ما أفعل ، فوضعتها على كتفه هزيلا وضئيلا ومددت يدى الأخرى بحركة لا إرادية أضمه إلى صدرى ، ولم أشعر إلا ورأسه فوق صدرى ، وبكاؤه الحاد المنفعل يهز جسدى كله .

وأحسست أننى وقعت فى مصيدة ، مالى أنا والمعلم إبراهيم ، ومأساة ابنته صفاء ، والأخرى التى خطبها ماسح الأحذية فى مقهى لم يعد موجودا .

واشتد بكاء الشيخ فازدادت ضمتى على كتفيه المهتزتين . وفجأة ابتعد عنى وهو يقول وسط دموعه وشهقاته :

ـــ أخذها منى . أخذ صفاء .

لم أملك نفسى من حجب السؤال الذى اندفع إلى فمى فقلت :

ـــ من ؟

صاحب العربة المرسيدس الخنزيرة يا بك ، أنا أراك تكتب فى القهوة زمان . أكتب حكايتى يا بك ، وقل : المعلم إبراهيم تركوه وحيدا .

سألته :

ـــ والثانية أعنى البنت الثانية .

سكت لحظة ثم نظر إلى ينعى جهلى ، وعدم معرفتى بآخر وأهم الأحداث التى تشغله ، ثم قال فى بطء :

ـــ زوجوا الاولى دون أن أملك منعهم عند تحول المهر الضخم الى ذهب فى يد الحاجة ، وسافرت وبعد شهر واحد سافرت الثانية هى الأخرى .

صحت فى اهتمام حقيقى :

ـــ تزوجت هى الأخرى صاحب العربة المرسيدس الخنزيرة ؟

بدت فى عينيه نظرة رثاء لغبائى وقال :

ـــ لا . تزوجت أباه .

ـــ من ؟

ـــ قلت تزوجت من أبيه .

ـــ الصغيرة تزوجت الأب ، والكبيرة تزوجت الإبن .

وكأنما لم يسمعنى فاستمر يقول :

ـــ والحاجة طلبت الطلاق لتعيش مع ابنتها ، وعلمت بعد هذا أنها تزوجت الخال .

كدت أضحك ، ولكننى انتبهت للنظرة البائسة فى عين المعلم إبراهيم ، فتماسكت وقلت :

ـــ هل أنت متأكد ؟

ـــ وهو شىء لا يصدقة عقل يا بك ، أكتبه يا بك ، وقل : المعلم إبراهيم يعيش وحيدا بعد أن سافر الجميع وتركوه وهو رجل عجوز مسكين .

فجأة توقف عن الكلام ، وابتسم ، وتهلل وجهه ، وهو يمسك بذراعى بقوة ويقول كأنما يريد أن يدخل كلامه فى رأسى وجسدى كله :

ـــ اسمع يا بك . ما رأيك لو كتبت حكايتى هذه للتلفزيون ، وأسميتها (بابا إبراهيم) ستنجح الرواية فهى حقيقية ويعرفها الجيران ، وأبناء الحته ، والزبائن ، ومن كانوا يأتون إلى القهوة وسكان العمارة ، وسكان كل العمارات المجاورة .

وسكت وأخذ يعصر يديه فى حدة ويأس ، ويقول :

ـــ لو كنت أعرف كيف أكتب لكتبت أنا الحكاية فهى ستُكسب ألوف الجنيهات . ولكن . .

وهنا ازداد تشبثا بذراعى ، وصراخا فى أذنى :

ـــ أنا أعرف كيف أمثّل فقد ظهرت فى فيلم للمرحوم على الكسار

ضمن الحاشية ، وأخذونى من البوفيه يومها ، وألبسونى ملابس غربية ، قالوا إنها عربيه ، ودخلت وسط الذين يصيحون ، ويهتفون ، ويهللون لعلى الكسار ، وأعطونى ريالا كاملا أيامها ولكننى لم أستمر ، تركت البوفيه فى باب الحديد إلى جوار استديو نحاس أيامها أعنى زمان ، وفتحت هذا المحل .

لم يكن يأبه أنه يوقفنى فى وسط الرصيف ، وأننى قلق فى وقفتى معه ، وأن الناس ينظرون إليه ويرمقون حركاته فى فضول واهتمام ، وأننى لا أحب أن أكون موضع اهتمام الناس حتى ولا على الرصيف ، فاستمر يقول ، وقد جفت دموعه واختفت لهجة الأسى من حديثه :

— أنا شاهدت الكسار وكشكش بيك فى روض الفرج ، ثم فى عماد الدين ، ورأيت يوسف وهبى بك ، وفرقة رمسيس ، والمعلم بحبح ، وأم أحمد . وأنا أستطيع أن أمثل المعلم بحبح ، والحاجة لو كانت هنا أعنى زمان ، كانت تحفظ أدوار أم أحمد كلها ، كنا نذهب أنا وهى إلى السينما ، وأضرب الناس فى شباك الترسو حتى أحجز لها مكانا ، لنشاهد فيلمها فى سينما مصر الصيفى . زمان — كل أفلام المعلم بحبح وأم أحمد . . . .

اختلطت علىّ كل الأشياء ، ولم أعد أعرف كيف أفكر ولا حتى كيف أتابع حديثه ، وأفهمه ، وأستوعبه ، ولكنى استطعت أن أتمالك نفسى ، وأسأله :

— كل هؤلاء يا حاج . أنت مثقف فنيا إذن .

صاح :

— يا سلام يا بك . دنيا زمان ، وناس زمان ، والمسرح والسيما ، سيما رمسيس والشجيع ، وأبو اسكندر ، دنيا ثانيه يابك دنيا ثانيه ، ماذا رأيتم أنتم من الفن والمسرح والسينما . . .

قلت فى هدوء :

— لا شىء .

قال وهو لا يزال مندفعا متحمسا يضغط على ذراعى بشدة ، ويربطنى بالمكان الذى وقفنا فيه ، أمام القهوة ، والى جوار دكانه دكان عصير القصب المضاءة بالنيون ، والتى لاحس ولا حركة فيها أو حولها .

— أمثل أنا دور بابا إبراهيم . أو كلهم أولادى ، أو طائرة فوق القصب . ما رأيك فى هذا العنوان يا أستاذ ، حياتنا كلها كانت القصب ، وهو طائر خطف من وسطها أجمل نوارات القصب ، أرأيت ! أنا فنان أيضا يا أستاذ .

عند هذا وانتهت قدرتى على الصمود والمقاومة ، فمددت يدى أرفع اليد المتشنجة عن ذراعى فى هدوء ، وابتسمت بكل ما بقى لى من شجاعة ثم قال فى حسم :

— هذا الموضوع لنا فيه جلسة أخرى ، وسأحضر لنتحدث فيه بالتفصيل ، فهذه قضايا لا تبحث ونحن وقوف على قارعة الطريق .

قال :

— طبعا يا بك ، سأحكى لك وستعرف منى كل التفاصيل ، وتكتب الرواية .

قلت له وأنا أنظر الى واجهة المحل ، والى جواره القهوة المغلقة :

— الجلسة أمام المحل فى العصارى ممتعة .

أسرع يقول :

— نجلس داخل المحل يا بك ، ونتحدث كما تشاء ، أما أمام المحل فلا . وفى اندهاش شديد سألته :

ولماذا يا معلم فى داخل المحل ؟ صوت آلة العصير وتكسير العيدان والحر والمكان ضيق . .

ابتسم فتهدل شارباه على طرف فمه ، وقال :

— فى الداخل نحن فى أمان ، أما فى الخارج فالبلدية يمكن أن تصادر الكراسى والمناضد ، والجالسين عليها ، وتحرر لى محضرا وتغلق المحل .

قلت فى دهشة حقيقية لا علاقة لها بقصصه عن بناته وزوجته :

— هل يمكن أن يحملنى عمّال البلدية مع الكراسى المخالفه والمناضد ؟

قال :

— نعم فعلوها الأسبوع الماضى ، وكان الجالسون ثلاثة من المستشارين الذين تعودوا الجلوس فى القهوة ، واستعاضوا عنها حين أغلقت أبوابها بالجلوس عند واجهة المحل ، ولولا أنهم من رجال القضاء مستشارين يعنى ، لكانت فضيحة . . .

قلت له :

— إذن فى داخل المحل نتقابل يا معلم إبراهيم ، لتحكى وأسمع ، أما الآن فسأذهب لموعد لى .

صاح وهو يتشبث بيدى :

— فى الغد يا بك .

قلت :

— تماما .

وتركته يقف منحنيا ، أكله الرومانتيزم ، وسنوات من الثلج وعصير القصب حتى انحنى . نعم تركته . وحكايات وافدة غريبة عن عربة مرسيدس « خنزيرة » ، والبنت التى ذهبت مع العربة ، والأخرى البلهاء التى ذهبت تتزوج الأب ، الأم الحاجة صاحبة الأسنان الذهبية ، والجسم المربرب المتهدل ، والابتسامة الصامته الدائمة . كلهن يتزوجن . أهى حكاية المعلم العرجاء ، أم هى الحقيقة ، لم أكن أعرف . وتركته ومضيت فى طريقى ، وأنا لا أفهم سر حماسه ، أو سر مأساته . كل الأشياء تداخلت فى كل الأشياء . أهو حزين أم فرح ؟ هل كان زواج ابنته من صاحب المرسيدس الخنزيرة تعاسة له أم فرحا ، وابنته الأخرى البلهاء . ثم كيف فرط فى زوجته ، وطلقها ؟ . أسئلة ظلت تشغل ذهنى وأنا أترك مكان القهوة التى أصبحت معرضا لقطع الغيار ، لم يتم إنشاؤه بعد ، فهى على كل حال مغلقة . وسرت مشرّد الوجود والمعرفة

والمغنى . نعم سرت أترك الميدان والقهوة وحياة طويلة عامرة بالذكريات والحب ، والكتابة على الطاولة الرخامية ، والنرد مع الأصدقاء ، والشطرنج أحيانا ، والحديث الهادىء بعد حين . سرت ، ولا أعرف كيف سرت ، فقط حملتنى قدماى بعيدا عن القهوة ، ومحل العصير ، والميدان .

وقلت لنفسى ، مادام قدح القهوة أصبح متعذرا لماذا لا نجرب الغداء فى المطعم ولو لآخر مرة ، قبل أن نخضع لحكم التقشف المفروض ، والواجب والضرورى .

وقالت نفسى :

— حقا لم لا ؟!

القاهرة : فاروق خورشيد



محمد الراوى
الشيخ عسران

وكأنى* انتظرته زمنا طويلا ، أتوقع ظهوره الغامض من حين لآخر ، أقول إنه سيلوح لى فجأة بهيكله الفارع القوى ، وعرفه الأسود الفاحم ، وقوائمه الدقيقة القوية ، تسبقه رائحة عرقه النفاذه التى ينشرها الريح فى الوادى ، ومع وقع قوائمه على الصخر وهو يقترب ويقترب ، أو وهو يبتعد ويبتعد .

أخذت أناديه بينى وبين نفسى ، وأنا أترقب ظهوره الغامض وانبثاقه من المجهول ، وسمعى مرهف لسماع وقع قوائمه البعيد . يا فرسى أقبل ، اضرب الأرض والصخر بقوائمك القوية وأسرع إلىّ . يا فرسى أقبل . يا فرسى الشجاع أقبل . ها أنا أنتظرك . لا أعرف من أين ستأتى من الوادى ، أم من فوق الجبل ، أم ستظل هكذا موجودا وغير موجود ، تأتى ولا تأتى ، نسمع صهيلك ونشم رائحتك دون أن نراك .

تراءى لى هيكله من فوق الجبل : شبح قاتم بلا معالم ، بزغ كالنجم الأسود فى هذا العراء لكنى عرفته ، لم أسمع ضرب قوائمه على الصخر ، لكننى عرفته ، فقد سمعت صهيله . بدا لى على حافة الجبل هناك فى القمة ، وحيدا عاريا ، منتصبا فى شموخ ، يدق الصخر بقوائمه ، يرفع رأسه إلى أعلى ويصهل ، لا يخاف السقوط .

عدت أراه مرة أخرى أكثر وضوحا ، فوق ظهره شبح إنسان ، احسست أنى أعرفه ، وأنى فى حاجة إليه . لوحت له بيدى وأخذت أصيح ، أسمع صوتى يتردد فى الوادى ، يرتطم بالصخور والكثبان ، فيعاود صداه الانتشار فى موجات تصل إلى قمة الجبل . توقف رأس الحصان فجأة عن الحركة ، أحسست بعينيه ترمقاننى من بعيد ، هكذا أيقنت أنهما قادمان نحوى ، وأنهما يحاولان الوصول إلىّ رغم المسافة البعيدة التى تفصلنى عنهما . إلا أنى كنت أقول فى نفسى إنى أعرف هذا الرجل الذى يمتطى الحصان ، إنه فارس عظيم جاء باحثا عنى لينقذنى من الضلال فى التيه . عندما تعرفت عليه صحت :

— يا شيخ عسران ، يا شيخ عسران .

انتابتنى نوبة من الفتور ، فالشيخ عسران سيذهب بى إلى الزهرة الصخرية فوق الجبل ، وكأن الحصان قرأ أفكارى ، إذ وجدت بين فكيه زهرة كبيرة ما زالت ساقها الطويلة تحتفظ بأوراقها ، قذفها الحصان من فوق الجبل ، فكان لسقوطها صوت ارتطام الصخور ببعضها البعض .

بعدها تراجع الحصان وهو يضرب الهواء بقائمتيه الأماميتين ، ثم انطلق قافزا من فوق الجبل ، سبح فى الهواء فاردا قوائمه ، متجها

---

* هذا الفصل الروائى لمحمد الراوى ، ابن السويس ، من روايته « الزهرة الصخرية » التى لم تنشر بعد . . وتدور أحداثها فى بيئة صحراوية صخرية ، اختار بطلها الغربة فى قرية بها ، يدرس لأطفالها ويكتشف عالما جديدا وفريدا مع الطبيعة الصخرية يمتزج بها مع الوجود .

* وقد صدرت له من قبل مجموعتان قصصيتان هما : « الركض تحت الشمس » ١٩٧٣ ، و« أشياء للحزن » ١٩٨١ . وثلاث روايات هى : « عبر الليل نحو النهار » ١٩٧٥ ، و« الرجل والموت » ١٩٧٨ ، و« الجد الأكبر منصور » ١٩٧٨ .

إلى الوادي ، والشيخ عسران يتشبث بعنق الحصان المنطلق كالسهم إلى أسفل .

فتحت عيني ، وجدته فوق رأسي يرمقني ، مد يده وأمسك كتفي يساعدني على النهوض . قال في اقتضاب :

ـ سنرحل الآن .

نظرت تجاه النافذة العلوية ، كانت مظلمة ، ولم يكن في الخارج سوى أصوات الكلاب ، والحشرات الرملية .

ـ ننتظر حتى الصباح .

ـ هذا صباحنا ، فالفجر على الأبواب .

لم أجد بُدًا من مغادرة الفراش . ذهب ناحية وعاء الماء ، أمسك كوزا وأشار إلى بالاقتراب أحنيت رأسي فسكب الماء على شعري ووجهي . سمعت حركة في الخارج ، نظرت إليه مستفسرا قال :

ـ إنها ركوبتنا إلى الجبل .

عندما خرجنا لم أر شيئا في بداية الأمر . بعد برهة رأيت حمارين أحدهما مربوط في ذيل الآخر .

في السماء ، كانت النجوم كبيرة شديدة الضياء والبهاء ، لم أر مثلها من قبل .

ـ أين العربة ؟

ـ لسنا في حاجة إليها ، سآخذ حقيبتك وأركب الحمار الأمامي ، خذ الثاني وسيتبعني .

سار الحماران في الظلام . توغلنا في الخلاء تجاه الجبل الذي أخفاه الليل عن عيوننا . كان الشيخ عسران يصحح اتجاه الحمارين كلما خرجا عن الطريق الذي يحفظه بحواسه اختفت الأصوات تماما ، ولم نعد نسمع إلا دقات حوافر الحمارين على الرمل . كان الصمت كثيفا يضغط على أذني . وددت لو يحدثني الشيخ عسران ونحن في الطريق حتى يخفف عني ذلك الإحساس بالضغط ، لكنه التزم الصمت ، ويبدو أنه اكتفى بأحاديث أول الليل .

في الأفق لاح شعاع رمادي ظهرت من خلاله قمة الجبل ، بينما ظل الجبل نفسه مختفيا في الظلمة .

قال الشيخ عسران :

ـ ستشرق الشمس من خلفك ، ويلوح الجبل قريبا منك ، لكن يلزمنا السير بعض الوقت في أرض وعرة أرض رملية صخرية . كن خفيفا على حمارك حتى لا يتعثر .

أشرقت الشمس من خلفنا ، أحسست بأشعتها الدافئة على ظهري . كان الشيخ عسران يمتطي الحمار بطريقة خاصة به لا أستطيع أن أقوم بها ، في حضنه حقيبتي الكبيرة . المشهد من حولي قد تغير تماما . اختفت الخضرة وحلت محلها أرض ميتة عرتها الرياح من كل شيء ، لا أجد فيها سوى الحصى وبعض العظام وصخرا

منتصبا أو مقلوبا . لا أعرف ما الذي أتى به إلى هنا ، ومن الذي ثبته في مكانه أو قلبه ، الريح أم الإنسان أم الشيطان ؟

لاحت الكثبان الرملية في تناسق غريب . بدا الجبل في ضوء الشمس بنيا فاتحا ، وظهرت تضاريسه وتجاويفه في لون بني غامق . كلما اقتربنا منه ازداد ضخامة وارتفاعا . على بعد لفتت نظري كتلة قاتمة فأشرت نحوها للشيخ عسران . قال إنه دير قديم . طلبت منه ان نذهب إليه . تردد ولم يقل شيئا . واصلنا المسير وعندما وجدت أننا نبتعد عن الدير القديم طلبت منه ثانية أن نذهب إليه .

ـ إنه دير مهجور منذ مئات السنين .

ـ ولماذا لا نراه ونحن في طريقنا إلى الجبل ؟

ـ لا أهمية له ، إنه مهجور ، لا أحد يذهب إليه الآن .

ألححت في طلبي ، ووعدته بأننا لن نتوقف كثيرا عنده ، ومادمنا قريبين منه فلنستغل الفرصة للوقوف عنده . لوى عنق حماره وغير المسار . قال محذراً :

قد يكون هناك ضباع وذئاب .

ـ وأضاف . . إذا نهق الحماران سنعود أدراجنا . .

لكن الحمارين لم ينهقا . وتوقفنا أمام الدير .

كان الهواء يصفر بالقرب من الدير . عند المدخل جذع شجرة متحجر ، ربط فيها الشيخ عسران الحمارين ، بعده بقليل كان عمودان من الحجر أطول من قامتي ، كانا يشكلان البوابة الأمامية ، ثم يبدأ المدخل : ممر طويل متعرج تحت مستوى الرمال ، ضيق وملتوى ، ذو انحناءات كثيرة ، وفي نهايته مكان الباب وآثار حريق قديم على الأخشاب المتبقية التي صارت في لون الرمال . في الحوش الداخلي بقايا برج . قال الشيخ عسران : إنه برج الناقوس ، ويقال إنه كان ناقوسا ضخما يسمعه أي سائر في الصحراء يحتاج لمساعدة كالطعام أو الماء أو المأوى . كان الحوش مملوءا بالرمال التي أخفت ملامح المكان ، ومن هذا الحوش تفرعت دهاليز تفتح عليها حجرات ضيقة بلا أبواب ، دخلت أحد الدهاليز ، وأخذت أمر بالحجرات الحجرية الصماء . كان الشيخ عسران يتوقف عند أول الدهليز ينتظرني حتى أفرغ من مشاهدتي ، أحيانا كان يتبعني ويحدثني ويلفت انتباهي إلى أشياء صغيرة معلقا عليها . رأيت في الحجرات كوات صغيرة يدخل منها الضوء والهواء ، وكوات أخرى غريبة تقع أسفل منها ، ذات مجار منحدرة إلى أسفل تسد الطريق أمام ضوء الشمس .

قال الشيخ عسران :

إن الكوات العلوية لدخول الضوء ، والكوات السفلية للدفاع .

ولما سألته أي دفاع ؟ قال :

ـ يصبّ منها الرهبان أحجارا فوق رؤوس المغيرين واللصوص . لكن ليس كلهم من اللصوص فالرهبان يقومون

بواجب الضيافة فى أحيان كثيرة للجوالين فى الصحراء ، بل يسعى الرهبان إلى صداقتهم ومعرفة أخبار الناس والبلاد . كان العربان يمرون بالأديرة أثناء جولاتهم ويتوقفون ليتناولوا طعامهم . يدخلون أحواش الأديرة ليريحوا خيولهم وإبلهم ، يصل إليهم الطعام والشراب عن طريق بعض هذه الكوات ، تتدلى منها حبال ثبتت فى أطرافها قفف مملوءة بالطعام والشراب ، وتوجد أيضا حجرات داخلية قريبة من الحوش يحتمى بها العربان إذا قامت العاصفة الرملية. لفتت نظرى حجرة وحيدة مازالت تحتفظ ببابها الخشبى . توقفت أمامها وتحسست الباب القديم العتيق ، التزم الشيخ عسران الصمت ، لم أتحرك من مكانى وكان معنى هذا فى نظر الشيخ أننى أرغب فى رؤية ما بداخل الحجرة .

قال الشيخ عسران إنهم يحترمون ما بداخل هذه الحجرة ، فهو شىء مقدس ، ولا يستطيع أحد أن يمسه أو يعبث به .

قال الشيخ عسران : افتح الباب يا إسماعيل وألق نظرة .

دفعت الباب برفق ولاحت أرضية الحجرة فى ضوء باهت ينفذ من كوة بالقرب من السقف . خطوت إلى الداخل . كان ثمة مصطبة فى أحد الأركان فوقها إناء اسطوانى من المعدن له واجهة زجاجية . ولا شىء آخر فى الحجرة ، التى لا يميزها عن الحجرات الأخرى سوى نظافتها .

اقتربت من الواجهة الزجاجية ودققت النظر : كان واقفا بداخلها ، بردائه الأسود . يداه مسترخيتان فوق بعضهما البعض تحت صدره ، وذقنه الطويلة متدلية بشعرها الأبيض . كان يحدجنى بنظراته من خلف الزجاج ، برأسه المستدير ، وعينيه الواسعتين المكحلتين ، وغطاء الرأس الأسود الموضوع بعناية فوق شعره ، وأذنيه الظاهرتين من تحت حافة غطاء الرأس .

كان واقفا هناك بشحمه ولحمه فى انتظارى ، وانتابنى إحساس بالخجل لأنى لم أطرق الباب مستأذنا للدخول عليه .

السويس : محمد الراوى



محمد صوف | الهمس الصادح

حاول عمر* أن يقنع أصدقاءه أن فى البلد جماعة نحت نحو المستعمر . وأن هذه الجماعة تنكرت لوعودها وأنها الآن تسعى لكسب كل شيء فى البلد ، معتمدة على تاريخها ، وعلى السذاجة . العلامة المميزة للآخرين لتحصد المناصب والممتلكات وفى البلد جماعة أخرى تنكرت لها لأنها تفكر بشكل معاكس . وأن على الشرذمة المتواجدة فى باريس أن تتخذ موقفاً فهم ضحايا كغيرهم . وسيدركون هذا أكثر عند عودتهم لهذا فتجندهم منذ الآن لمواجهة الأعاصير التى قد تعصف بهم ويجب أن يبدأ من اللحظة . . تدخل عدد من الحاضرين طرحوا عدداً من الاسئلة لم يتمكنوا من الرد عليها بوضوح . لم يقنعوا ابتسام التى رفضت أن تساير تحركهم ، الذى تؤمن بأنه ليس إلا طريقة لإبعادهم عن هدفهم الرئيسى : التحصيل . . قالت إنها جاءت لتدرس فلتدرس . ولتدع حكاية الجماعات لأصحاب الجماعات وفى البلد ناس يرفضون أن يضحك على ذقونهم . تدخل الحسين وأيد عمر ، مقترحاً لجاناً وتنظيمات وتحركات توعية ، وتتبع ما يجرى فى البلد ، ردّد أحد لفظ اشتراكية وقالوا : إنها الهدف .

لاحظت ابتسام أن الحديث يتكرر والتدخلات تتكرر .

والإقناع يبدو قريباً ثم يبتعد ، فغادرت قاعة الاجتماع كتم عمر غيظه وهو يراها تبتعد . انفض الاجتماع وأسرّ الحسين لعمر انه لا مفَر من العودة إلى بلده أخوه الذى يعُول عائلة متكونة من عدة أفراد مات ببلادة . والعبء الآن ملقى عليه . . سيعود ويبحث عن عمل ليستقر ويعول أسرته . . سأله عمر عن السبب الذى يمكن أن يكون قد أدى بأخيه إلى الموت . ردّ الحسين :

ــ والله لا أعلم كل ما أستطيع أن أقول إن هناك انتهاءات وتصفيات ، وانه لم يكن أكثر من أداة ارتاح منها ، الخصم لم يكن يذهب فى تفكيره إلى عمق الأشياء . ما يقوله الزعماء بالنسبة له كان مسلمة . كان مندفعاً لدرجة التهور نهاية كنهايته لم تكن من ضرب المفاجأة .

قال بول وهو يودعه :

ــ افتح عينيك جيداً فيما يقع فى بلدك الآن منوقع من مدة . لقد أكد التاريخ هذا الاحتمال . بعد أن ننتهى من العدو المشترك نبدأ فى تصفية الحسابات بيننا وكل يركض نحو القيادة بوسائله وغايته تبرر القتل والتعذيب والنهب . . لا تفاجأ ، إذا رأيت أكثر مما سمعت . .

قالت ابتسام :

ــ سيظل مكانك فارغاً املأ غيابك برسائلك . أكتب لى عن البلد الذى لم أعلم عنه ، وأنا هناك ، ما علمت عنه وأنا بعيدة عنه .

تركت يدها فى يده زمنا . . التقت النظرة بالنظرة . لم يعد يجدى كل هذا يا حسين عائلتك هناك فى انتظارك . أما هذه فالنسيان مصير حتمى لعلاقة غريبة فى الغربة .

---

* هذا الفصل الذى اخترنا له عنوانه ، من رواية للكاتب المغربى محمد صوف ، بعنوان : « السنوات العجاف » . وتدور أحداثها بين الوطن ، والمغترب ، عبر صراع مستمر بين الأسرة وبين المجتمع ، بين الماضى وبين الحاضر

* وقد نشرت لمحمد صوف رواية بعنوان : « رحال ولد المكىّ » ١٩٨٠ ، وله قيد الطبع رواية جديدة بعنوان « الموت مدى الحياة » .

ـ ستبدأ رحلة جديدة أليس كذلك ؟
ـ نعم . .
ـ قال :
ـ وأنا معك فى رحلتك .
ـ أتمنى ذلك .
ـ عندما تحرك القطار مغادراً المحطة . . قالت ابتسام لما رك .
ـ أعتقد أنى أحب . .

ـ ابتسام وديعة ورائعة وأنا أولى بها من غيرى فى هذه الأرض . أنا محرك الجمع . أنا ضميره ، وستكون لى . .

قال بول :

ـ يبدو أن هذه الصبية ستنسيك مبادئك .

قال عمر :

ـ ستعتنق دينى الذى أنادى به . ستبدى لك الأيام ما أنت جاهله . إنها تحبنى وتدارى . حك بول ذقنه تجرع نبيذاً .

ـ قد أبدو لك سكرانا . لكنى ألاحظ أن نرجسيّتك تبعدك عن الحسابات المعقلنة ، ومن هنا تبدأ زعامتك فى الانهيار .

ـ أنت تخرف أنا أفرق بين العقل والعاطفة . ابتسام بورجوازية كما أنت . ومن الصعب عليها أن تعتنق مبدئى . الحب وحده هو الذى سيدفعها لذلك وبها أكون قد كسبت رهانين . . وعندما أعود إلى البلد سأكون زعيماً من زعماء اليسار . سأضيق الخناق على الحكم ، سأقض مضجعه سأكسب شهرة وقد أصل إلى الحكم . اقرأ عن حياة العظماء وستجد أن طموحهم هو طريقهم إلى القمة .

ترك بول الزجاجة تبصق فى داخله نبيذها قبل أن يردّ :

ـ سأدعك ترتاح حتى يعود إليك صفاؤك . .

وابتعد . .

مغرور ! . . يحلم بالمجد على حساب الآخرين لن يذهب بعيداً . أينك يا حسين أينك ؟ تعال انظر كيف يتعامل مع القضية .

ولما أطلت ابتسام من باب الحانة كان عمر قد عبّ زجاجات من البيرة أعطت لعينيه لونا خاصاً .

اقتربت منه مبتسمة . وقالت ،

ـ ماذا فعلت يا زعيم .

ضحك

ـ نعم . زعيم كم يعجبنى هذا اللقب ! الزعيم يا ابتسام معجب بك لدرجة الحب .

أشارت للنادل بزجاجة البيرة . ولم ترد على عمر . بينما أضاف :

ـ أنا وأنت ضمير البلد هنا صوته فى الغربة . يجب أن نعيش جنباً إلى جنب يجب أن نناضل جنباً إلى جنب . وعندما نعود إلى بلادنا نكون قد جنينا ثمار نشاطنا . سيخضعون لنا . لتنظيمنا سيعرف الكل اسمينا وتعال يا نفوذ .

ـ وماذا ستفعل لتحصل على كل هذا ؟

ـ سأناضل . .

ـ كيف ؟ بالخمر والادّعاءات !

ـ هذه ليست سوى خطوات أنت لا تعرفين شيئاً عن الوضع الحالى .

ـ فعلا . ولكن لا يبدو لى أنى سأتعلم منك .

ـ واهمة

ـ اتمنَّى أن أظل واهمة إلى أن يأتى مارك وشانتال فأنا أنتظرهما هنا .

ـ مارك وشانتال هما اللذان حيرداك من وطنيتك . .

فى هذه اللحظة بدا مارك لوحت له بيدها . تقدم نحوهما حيّا عمر بحركة من رأسه وقال . لابتسام : إن شانتال تنتظر فى الخارج . .

ـ إلى اللقاء يا عمر . . فى صحوك .

ـ نعم . نعم إلى اللقاء .

ـ ولماذا عدت من فرنسا ؟

ـ لأن الظروف المعيشية لأسرتى تفرض وجودى هنا .

من خلال حديثى معك لا أخفى عليك أنى ارتحت لك ، ويسعدنى جداً أن تشتغل معنا . مؤسستنا شابة ، وتمنح إمكانيات كبيرة للتطور داخلها . . من الممكن جداً أن يقتضى حجمها فى يوم من الأيام وجودك ضمن الذين يخططون لمصيرها . .

صافح السيد ليفى مودّعاً بعد أن حدد له ميعاد استئناف العمل فى الشركة .

وهكذا توقف الحلم . واستيقظت لتجد نفسك ممسكاً بقلم وورقة ورأسك مشحون بمداخيل ومصاريف الشركة مقابل كسرة خبز ليتيم أخيك وأرملته ومصطفى أكد لمسعودة أنها واحدة من الأسرة كما كانت . وأنها حرة فى اختياراتها قد تحن يوما إلى الزواج وهذا من حقها قال إنها لن تثير حقد أو ضغينة أحد . احتقن وجه مصطفى وهمس لها حانقاً أنه قد يقتلها وينتحر إن هى فكرت فى الزواج من أحد تجاهلت قول مصطفى وركزت بصرها على الحسين بشكل كاد أن يفضح خلجات قلبها له .

قال الحسين :

ـ طفلك طفلى تعليمه واجب من أجله ـ أوقفت دراستى . سنراه كما تودين رؤيته ، وكما كان الراحل يتمنى . لابد أن يحقق الحلم الذى استيقظت فى وسطه .

ورأيتنى أفارق أصدقائى وابتسام . أحاول التأقلم مع المناخ الجديد . مع الملفات والزملاء الجدد والزميلات اللائى لا يهمهن سوى المرتب الذى يضمن لهن مساحيق الشهر ، وكساء آخر صرخة أما الزملاء فحديثهم طيلة الأسبوع لا يتجاوز مباريات كرة القدم . يطول نقاشهم يحتد لدرجة الصراع والخصام ، وتبادل التهم ،

والتنابز . بالألقاب . إلا إشراق . إشراق تبتعد كثيراً عن أحاديث النساء . ومن خلال تعاملها مع ملفاتها أدرك ذكاءها وأدرك أنها من غير الطينة التي تحفل بها المؤسسة .

لكن . .

يتوقف عن التفكير فيها وابتسام تقف أمام مخيلته . ومسعودة تبتسم له . تهتم بهندامها مبالغة في إثارة انتباهه . أين أنت يا ابتسام ومسكينة يا مسعودة .

لما عاد الحسين من عمله ذات مساء وقد اطمأن إلى وجود كل أفراد العائلة خطف الاهتمامات طرق بالباب ، من يا ترى يكون الطارق ؟ السؤال طرحته عيون الجميع أسرع مصطفى إلى الباب ليعود ، شخص يريد مقابلتك في أمر خاص قال : إن المسألة شخصية هامة ، مستعجلة ومصيرية ، ولها علاقة بالأخ الراحل .

خرج الحسين لمقابلته .

ـ أنا صديق المرحوم في النضال . .

ـ أهلا وسهلا . .

ـ أود الحديث معك في أمر مهم . . مهم جدا . . يتعلق بالمرحوم .

ـ تفضل .

ـ يبدو أنك متضايق جداً من وجودي .

ـ فعلا . أفرغ جعبتك .

ـ دم المرحوم هل ترضى أن يذهب هدراً .

ضحك بمرارة وقال :

ـ ولنفرض أني انتقمت له . هل سيعود لطفله وزوجته ؟ النهاية ستذهب بي أنا أيضاً ويبقى الطفل دون عائل .

ـ لكن الحزب لن يترك ولده للضياع .

ـ وماذا فعل الحزب حتى الآن ؟

ـ من أجل هذا جئت لأحدثك . .

أوقف الحسين الحديث واقترح ميعاداً قبله الزائر .

سألته مسعودة عن خطب صاحبه قال إنهم ذهبوا بضحية ويبحثون عن أخرى . .

الحزب كان أحلام وآمال المعلم الراحل قال زائر الليلة الماضية وكان مخلصاً حتى التضحية . لا شيء كان يعادل المبادىء عنده لا شيء هو الآن شهيد عند ربه يرزق . . رفض الحسين هذا اللقب لأخيه .

ـ شهيد !! مات من أجل ماذا ؟ الشهداء هم الرزقطوني ، وعلال بن عبد الله ، والمنصالي . ماتوا لا من أجل مصلحة ما . ماتوا من أجل الكرامة هل تسمى شهادة أن تموت متناحراً مع أخيك . مع من كنت تخطط للمستقبل . أنا أخو الضحية وولي أمر يتيمه وأرملته . أتنازل عن دم أخي . اتركونا بسلام . نرفض الدّية . نرفض ملفّ المقاومة الذي عنه تتكلمون . نرفض أن نسيرق

المنهج الذي أدى به إلى اللهاث وراء الأوامر التي أدت به إلي إغفال حياته وحياة أسرته ترى بماذا وعدتموه حتى انقاد ببساطة كمنوم دون شك ، ودون طرح أدنى سؤال .

لم يفتظ الزائر من اندفاع الحسين ردّ هذا إلى العبء الملقى على عاتقه وقال : كان الله في عونك ، بدل أن تتمتع بشبابك ها أنت تحمل همّ عائلة بكاملها فكر قليلا . ستعيش دون هدف ، الحياة رسالة . ماذا بإمكانك أن تعطي لبلدك ، لمبادئك إذا لم تحدد اختيارك .

ـ عظيم لي مبادىء واختيارات تضع في الأوليات إزاحتكم من طريق العائلة . أنتم شؤم هذه الأسرة المسكينة .

ـ سأدع التجربة تشحذك ونحن رهن إشارتك عندما تعود إلى وعيك .

ـ هذا رأي عاقل .

وعندما عاد إلى بيته قال لمسعودة :

ـ فليذهبوا كلهم إلى الجحيم .

وقال لمصطفى :

ـ ضع مستقبلك نصب عينيك . ومستقبلك رهين بدراستك .

وفي العمل تضيق عليه إشراق الخناق تمحو أثر بسمة ابتسام . تتدخل في شؤونه الصغيرة . يجدها في أحلامه في تداعياته وأحلام يقظته . قال في إحدى رسائله لبول :

« إشراق بدأت تصبح جزءاً من ذاتي . أصبحت أخاف على نفسي منها . أخاف حتى الارتجاف » .

وفي إحدى رسائل بول إليه جاءه الرد :

« قل لها إنك تحبها فإن هي استجابت فالطريق أمامك واضح ، وإن هي رفضت فالطريق واضح . . اخرج من التردد » .

صدق بول لكني حتى الآن أحب التردد »

كثيرة هي العيون الراصدة لحركات إشراق وسكناتها . كثيرة هي الآهات التي تنطلق وراءها أينما مرت . كثيرة هي التوددات التي تصادفها من زبائن الشركة وموظفيها كانت تقول للحسين :

ـ الذئاب . .

ويضحك الحسين :

مرة سألته :

ـ أريد فقط أن أعرف لماذا أنت تختلف عن الآخرين . عن كل الآخرين ؟

ضحك وردّ .

ـ لأني لا أعتقد أن ذئب

ضحكت بدورها وأكدت .

ـ فعلا

دار بخلده أن يسألها :

ـ وأنا أيضاً أريد أن أعرف لم أنت تختلفين عن الأخريات ؟

ردت :

ـ لأني لست فريسة

« أنا أيتها الرائعة تخونني الكلمات . وألجأ إلى القلم . هل تعلمين أني أعيش حبا مستحيلا ؟

وهل تعلمين أن أصدق من الحب المستحيل ؟

أنا الآن أيتها السكين الداخلة في أحشائي حتى النصل أرفض أن انتزعك رغم الألم . هل تعلمين أني أصبحت أحب الألم وأحب السكين ؟ هل تعلمين أني أصبحت أهفو إلى الساعات والدقائق التي تجمعنا ؟

لا أقول هذا وهدفي التأثير عليك . لا أريد منك سوى أن تعلمي . أنا لا أتحايل عليك لكي أخطف منك قبلة أو احتكرك لليلة حب . حتى أكبر من ذلك أيضاً .

أنا أيتها الرائعة دون تردد . دون خجل . دون مركب أحب . وأنت بالذات سكيني المغروسة في أحشائي أود أن أصرخ للعالم بأنني أحب لكني أصرخ في صمت وصراخي كلمات مكتوبة إليك .

أحب في صمت وأخاف هل تريدين أن تعرفي مم أخاف ؟

أخاف منك

أخاف مني

أخاف منا .

أخاف من هذا الحب الذي إذا طالت أظافره انقلب إلى وحش كاسر . أريد فقط أن تعلمي أنك موجودة رغم غيابك . وأن هناك قلباً ينبض باسمك . فقط أن تعلمي ، لأني أعرف رأيك في الذئاب المتملقة . الحائمة حولك . تريد افتراسك . وأنا لن أهبط إلى عالم الذئاب » . الحسين

ترتعد . دقات القلب تتسارع . تحثها على القفز لتقول : أنا أيضاً أنبض باسمك . تسرع إلى القرطاس ، إلى القلم . ترتعد الأنامل . القلم . الكلمات . تريد أن تركض إليه . أن تفتح له أحضانها أن تقول له خذ كل شيء . خذ الروح . خذ الجسد .

تعيد قراءة الرسالة ثالثة ورابعة . تكاد تحفظها عن ظهر قلب . تقف عند كل سطر . تتنهد وتدرك أن التنهد نداء خافت ، وأنها تحبه . ما هو الحاجز إذن ؟

يبدو لها كبيراً . . مهولا . لكن ما هو هذا المستحيل الحاجز الكبير المهول ؟

همست أحبك وليذهب المستحيل إلى الجحيم .

تساءل هل قرأت الرسالة كاملة ؟ دون شك ، قيل لها كلام كثير من هذا القبيل . إن النظر إليها ينتزع الابتسامة من الأعماق . يبعث البلاغة من مرقدها ، ولعلها سمعت عواء جميلا أكثر من مرة .

وهذا العواء الصادق هل ستشعر به ؟ أم أنها ستقول : إنه يركض وراء هدف وغايته تبرر الوسيلة . فلتقرأ خطابي إذن . . تصدق أو لا تصدق فأنا لن أسألها عن الرد ، ولا عن انطباعاتها سأقرأ الانطباعات في عينيها ، وبريق النظرة سيتكلم لكن . .

هل أستطيع قراءة بريق نظرتها . هل سيقودني تأويلي إلى الصواب . أم أدع الزمن يتصرف ؟ فلأدعه إذن . .

إنه آت . . مجرد رؤيته من بعيد تدفع القلب إلى النبض بشكل يقتحم مسمعه .

وذئب آت .

التقت نظرتها بنظرة الذئب . ابتسم لها . بعث لها عبر أصبعه قبله . . تجاهلت الحركة واقتفت أثره . لم يلتفت إليها . ظلت تقتفي أثره . وكان شيء في داخلها يقول لها إنها هناك في مكان ما منه ، وإن انشغاله بداخله جعله يعجز عن الالتفات إليها .

كأن الرغبة في البحث عنها بعينيه ستدغدغ الجميع ويكتشفون اللهفة في عينيه . يرمقون اهتزاز قلبه تحت الضلوع وقد تنفلت ابتسامة تتسع تأخذ حجما أكبر من الحجم العادي الذي يستقبله منه الجميع وتنكشف الحقيقة .

وقرر أن يدعها تأخذ المبادرة .

لكن السؤال هل تبادر ؟ يعذبه .
تحت ضغط السؤال وإلحاح الرغبة ظل ينسحق .

ـ هل أبادر ؟

تساءل :

ـ هل أبادر ؟

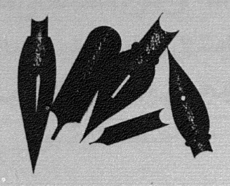
تساءلت .

التقت النظرتان . الاشتعال . الهمس الصادح . الغوص في أعماق الأعماق . الأعماق . وانطلقت تتهدتان نغمتين لإيقاع متكامل .

قال دون أن يقول .

قالت دون أن تقول . .

المغرب : محمد صوف



الدراسات



ثلاثة وجوه لمصطفى سعيد
دراسة في رواية الطيب صالح
"موسم الهجرة إلى الشمال"

د. أحمد الزغبي

القراءة الأولى لرواية « موسم الهجرة » تعطى انطباعا عاما عن شاب عربي سوداني ، يعيش مغامرات عاطفية وجنسية في أوروبا أثناء دراسته وتدريسه في جامعات انجليزية . هذه القراءة طبعا فيها شيء من المنطق يتمثل في كون الرواية ذاتها مليئة بمشاهد مثيرة وعبارات مكشوفة ، وأجواء تفوح منها رائحة الشهوة والجنس والشبق وما إلى ذلك .

هذه كلها موجودة في الرواية وهو جزء هام منها ، لكن الأهم من ذلك هو قراءة هذه المشاهد والعبارات والأجواء بأبعادها ورموزها ، للوصول إلى ما يريد الكاتب أن يقوله من خلال ذلك كله .

فعند ، التعمق في قراءة هذه الرواية التي تسيطر عليها أجواء الجنس فلابد أن نتجاوز بعد ذلك هذا القناع العاطفي — الجسدي — الجنسي — ونعرف دلالات ما وراء هذه الأجواء ، وأبعاد هذه المغامرات ، على المستوى النفسي ، والفكرى ، والإنساني .

الوجه الأول لمصطفى سعيد

عالم مصطفى سعيد — بطل الرواية — متشابك ، متناقض ومتلون ، عالمه الداخلى انعكاس للعالم الخارجى الذى يحيط به . فتشابك العالم الخارجى ، وتناقضه وتلونه قد انعكس وانغرس وتكون بصورة مماثلة في أعمال مصطفى سعيد الأمر الذى جعل كلا من العالمين في صورة صاخبة تشبه الصورة التي داخل المرآة والتي خارجها .

والعالم الأول للبطل أو الوجه الأول لمصطفى سعيد هو ذلك العالم الذى لم يصرح به كثيرا في الرواية ولم ترسم معالمه بوضوح ، وهو عالم مصطفى سعيد البرىء أو الحالم أو الإنسان. هذا العالم لم يركز عليه كثيرا ، ولكنه يفهم من خلال كثير من العبارات المتناثرة هنا وهناك في هذه الرواية .

الوجه الأول لمصطفى سعيد نوع من الحلم يعيش في مخيلته ، يظهر حينا ويختفى حينا آخر . هذا الحلم يبدو أنه أمل مصطفى في أن يكسر هذا الحاجز العنصرى بين بني البشر ، أن تنتهى تلك النظرة القاسية القاتلة للملونين ، وأن يُنسيه الناس أثناء التعامل معه أن بشرته سوداء ، وأن تكون أسس العلاقة أنه إنسان مثل الآخرين . هذا الحلم حتى وإن لم يكن مصرحا به مباشرة أو تكرارا في الرواية فإننا نجده حقيقة يطمح البطل إلى الوصول إليها ، وعقبةً قادته إلى أن يصبح قاتلا وقتيلا .

أحلام القضاء على التمييز العنصرى تعيش في لا وعى مصطفى سعيد، ابتداء من طفولته ونبوغه ، وانتهاء بتفوقه وشهرته في جامعات لندن . لكن هذه الأحلام كانت في تراجع مستمر كلما أوغل في التعرّف على الحضارة الأوروبية ، وقد أدرك أن المسألة تتجاوز في أحيان كثيرة إرادة الفرد الأبيض ، لتصبح أمراً أقوى منه لا يستطيع السيطرة عليه ، ويتخذ بعدا نفسيا يتحكم بتفكير الإنسان الأبيض وبنفسيته ، وبمشاعره كما حدث مع « جين موريس » . جين التى تخاطبه بهذه اللغة : « أنت بشع ، لم أر في حياتى أبشع منك (١) » ، ثم تشتهيه جنسيا .

مصطفى سعيد يدرك هذا ، ولكنه لا ييأس ، فما يزال الحلم في ذهنه حيا ، فربما في يوم ما ، وفي مكان ما ، تصبح « جين » زوجة حقيقية ، ويكون لهما ذرية تتجاوز اللون والبيئة

لكن الحلم مرة أخرى وأخرى — يتراجع أمام الواقع ، وكان مصطفى يؤجل قتل الحلم في كل مرة ، حتى لم يعد هناك مجال للتأجيل ، فاغتال الحلم في أعماقه ، وقتل جين زوجته : « كل شيء حدث قبل لقائي إياها كان إرهاصا ، وكل شيء فعلته بعد قتلها كان اعتذارا ، لا لقتلها ، بل لأكذوبة حياتى (٢) »

الأكذوبة التى يتحدث عنها مصطفى

سعيد هى أكذوبة ذلك الحلم الذى كان يحمله فى أعماقه ، حول إزالة الفوارق اللونية والعنصرية . هذا الحلم هو المثال الذى ظنّ مصطفى أنه بالبحث عنه ، والإيمان به ، قد يتحقق يوما . فأبدع فى دراساته العليا وحاضر فى جامعات لندن ، وأصبح رجل علم وفكر وثقافة واسعة ، لكن لوثة العنصرية بقيت أقوى من كل الأشياء فى حياة مصطفى سعيد . ينهار المثال أمام ذلك ، وينهار الحلم ، ويرى الرجل نفسه أكذوبة مثل أحلامه ومثاله ، ويطلب من المحكمة ــ أو كاد ــ « أن تحكموا بقتل الأكذوبة » (٣)

وأحلام مصطفى سعيد الإنسان عريضة وخيالية ، ولكنها تكشف عن الوجه المثالى الحالم لديه . فهو يقول ، رغم أنه يقول هذا لغاية ما : « ولكن إلى أن يرث المستضعفون الأرض ، وتسرح الجيوش ، ويرعى الحمل آمنا بجوار الذئب ، ويلعب الصبى كرة الماء مع التمساح فى النهر ، إلى أن يأتى زمان السعادة والحب هذا ، سأظل أنا أعبر عن نفسى بهذه الطريقة الملتوية » (٤) . . هذه الأحلام الإنسانية العريضة التى يراها مصطفى محطمة ويرى عكسها تماما فى واقعه . أسهمت فى خلق الغضب والانحراف عنده ، وأودت به إلى تلك الطرق الملتوية التى يسلكها .

الوجه الثانى لمصطفى سعيد

ونعنى بالوجه الثانى عالم مصطفى سعيد الواقعى المادى بما فيه من مغامرات عاطفية جنسية ، ومشاهد جريئة مكشوفة ، وصراحة تصل أحيانا حد الإحراج . هذا العالم أكثر وضوحا فى الرواية ويرى على النقيض من العالم الحالم الذى تحدثنا عنه ، والذى كان مدفونا فى لا وعى مصطفى سعيد . عالم المغامرة هذا كان ردّة فِعل للواقع الذى يعيشه البطل ، إذ ارتأى مصطفى أنه لا يستطيع أن يمضى فى هذا العالم ، المليء بالعهر والحقد والجنون ، بشكل مثالى خلقى ، مثل الأبطال المثاليين أو الرومانسيين ، وإنما يمضى كبطل « جويس » رافعا شعاره القائل : « أنا نتاج هذا العصر ، وهذه الأمة وسأعيش كما أنا » . . أى يعيش كما تكون وَبُنِى وعُلِّم . لم يكن مصطفى سعيد يسعى لأن يَكون بطلا خلقيا أو مثاليا يغفر الأخطاء ويقابل الشر بالخير ، وإنما أراد أن يكون إنسانا يحارب من يحاربه ، ويشتم من يشتمه ، ثم يقتل من يقتله .

مصطفى سعيد كان يحلم ذات يوم بالأمن والعدل والاستقرار للعالم ، أيام كان يتمنى أن ترعى الأغنام بجانب الذئاب . . . الخ ، أيام كان كتمثال جامد أمام أنوثة فتاة فى القاهرة ، وأيام كان يحلم بزمن اللاحرب ، واللاشتم ، لكن مصطفى ــ الذى يُعتقد أنه « من أكلة لحوم البشر » و « صاحب الوجه الأسود البشع » والذى رغم أنه مدرس فى جامعات لندن كأنه يخرج من الغابة للمرة الأولى وغير ذلك من العبارات التى كان يسمعها من المجتمع الأوربى ــ قد حوصر بهذه القيود والمفاهيم ، فاضطر إلى إعلان حربه على هؤلاء بطريقته الخاصة .

حرب مصطفى سعيد ضد الآخرين كانت تحمل الفكرة العدائية نفسها التى يحارب بها ، وإن اختلفت فى مظهرها . حربه الجنسية لم تكن ردة لحرب جنسية من الجهة الأخرى ، ولكنها كانت محاولة لإهانة الكبرياء الأوربى فى نظرته العنصرية . يحاول مصطفى سعيد أن يطعن هذا الكبرياء فى عرضه وحرمته ، وموضوع العرض هذا حساس عند العربى . تمزيق الأعراض لم يكن فى نظر مصطفى سعيد أكثر من تمزيق للكبرياء الأجوف ، وكأنه يقابل الاحتقار الأوروبى للونه الأسود باحتقار آخر ، أو إهانة أخرى ، من خلال هتك أعراضه ، راضيا شبقا . وكأنه يقول للمرأة التى بين يديه : هذا الكبرياء سأحطمه الآن ، وأجعله أسفل سافلين . (طبعا كما يفهم المعركة هو نفسه) . ولهذا كان مصطفى سعيد يكرر أنه يبحث عن صيد آخر ، كلما انتهى من فريسته الأولى ، ويمضى ينصب خيمته ، ويدق ، وتده ، ويحارب بكل أسلحته : بالقوس ، والنشّاب ، والوتر .

لم يكن هذا الأسلوب الذى نهجه مصطفى سعيد ، فى حربه وغزاوته لبلاد الشمال ، مجرد ردة فعل لمحاولات التصغير من شأنه ، رغم تفوقه العلمى ، وتذكيره ببشرته السوداء ، رغم أنه هضم الحضارة الغربية ، بل تمتد أسباب هذا إلى أبعد من ذلك . إن غضب مصطفى سعيد وحقده قد أسهم فى تكوينه الماضى القريب أيام الاحتلال والاستعمار والبطش بشعبه . هذا الغضب كان ممكنا أن تخف حدته لو أن مستعمر الأمس قد اعترف بذنبه اليوم ، وغيرّ من نظرته إلى الشعوب التى استعمرها . فمصطفى ، الذى جاء الذين استعمروا بلده غازيا ، كان يمكن أن يصبح سفيرا ، أو رسالة تقرب بين الشعب الذى تحضر ، وبين الشعب الذى ينوى أن يتحضر . لكن الذى زاد يأسه وحطم أعماقه ، وكسر نفسه ، أن مستعمر الأمس يهينه اليوم بلونه ، ويحتقره لإفريقيته ، وكأن شيئا لم يتغير . هذا كله ، أسهم فى قتل الحلم أو المثال فى أعماق مصطفى سعيد ، وأسهم فى خلق الإحساس بالانتقام ، بالطريقة التى يتقنها ، أو يستطيعها ، فجاءهم غازيا كما يقول ، يحمل فحولته ، وبداثيته ، وأجواء غابات إفريقيا .

هذا الفحل الإفريقى الأسود كان محطّ أنظار كثير من نساء أوروبا ، فطاردنه بسبب الشهوة الجنسية ، واستجاب هو ، كى يحطم كبرياء العالم الذى يحتقره ، ويهتك ستره وعورته وعرضه : « ثلاثون عاما وأنا جزء من كل هذا ، أعيش فيه ، ولا أحس جماله الحقيقى ، ولا يعنينى منه إلا ما يملأ فراشى كل ليلة (٥) . وهكذا عاش مصطفى سعيد ، يستخدم ثقافاته الواسعة ، ومعرفته فى الفن والشعر والفلسفة ، للتأثير على المرأة ، فتقتنع به جسدا وفكرا ، إلى أن التقى بـ« جين موريس » تلك التى استمرت فى احتقاره إنسانا ، والالتصاق به جسدا . كانت تريده جنسياً ، كانت تريده شهوة ، ولكنها تتمنى

فى أعماقها لو أنه لم يكن إفريقيا ، لو لم يكن أسود البشرة . فهذا هو الرجل الذى تريده ، ولكن الإحساس العنصرى كان أقوى منها . كان يسيطر عليها ، فلم تستطع أن تتجاوز تلك اللوثة التى أصيبت بها ، أنها بيضاء وهو رجل أسود . مصطفى ظنّ للحظات أنه يستطيع تغيير نظرة « جين » تجاه بشرته ، ظن أنه يستطيع أن ينسيها للحظات بشرته ، ويذكرها بآدميته ، أنه إنسان مثل الآخرين . تزوجها وحاول الكثير ، ولكنه لم يستطع . وجين أيضا لم تستطع لوازع داخلى أقوى منها ، فاستمرت فى إهانته ، حتى وهو زوجها . وحين فشل مصطفى ، فى تحقيق المثال أو الحلم فى المساواة ، قتل هذا المثال ، قتل مصطفى « الأكذوبة » ، قتل صورة الطفل البرىء النابغة ، وذلك حين قتل « جين موريس » .

مصطفى سعيد يقتل زوجته جين ، يعترف بجريمته ويسجن . فى مشهد القتل فقط ، وفى لحظة الموت فقط ، زالت مسألة اللون بين مصطفى وجين . زالت الفوارق ما بين غابات إفريقيا وشوارع لندن ، ما بين الشمال والجنوب . فى تلك اللحظة فقط تعود جين لآدميتها ، وتعترف لمصطفى أنها تحبه ، ويعترف لها هو بذلك أيضا . وكأن الإنسان فى تلك اللحظة الرهيبة فقط يهتدى إلى أنه إنسان قبل كل اعتبار . وأنه بنى آدم من لحم ودم ومشاعر ، قبل اللون والشعر والشفاة . وكأننا أمام هذا المشهد نقف مع « روكنتاين » بطل « الغثيان » لسارتر ، وهو يختتم قصته مستمعاً ومستمتعاً بصوت الزنجية السمراء التى تغنى ، وكأننا ، فى اللحظة الأولى . ننتبه إلى لونها الأسود ، وفى اللحظة التالية إلى قيثارتها، وموسيقاها ، ثم شيئاً فشيئاً ننتبه إلى روحها وكلماتها وألحانها ، حتى ننسى تماماً لونها ، ونستمع إليها إنسانة ، فنانة من بنى البشر . ومصطفى أدرك هذا متأخراً ، وكذلك جين ، ومصطفى يرى أن حياته قد انتهت عندما انتهت حياة جين . فثلاثتهم قد قتل : جين ، ومصطفى ، والمثال الذى فى أعماق مصطفى ولا وعيه .

مصطفى كان يتمنى أن يسمع من جين ما سمعه من امرأة انجليزية أخرى أنها تحبه ، وتحب لونه الأسود ، وتحب رائحة عرقه . . . الخ ، لكنه لم يسمع ذلك من جين ، بل سمع منها « أنه بشع » . النساء الأخريات أحببن مصطفى ، أحببنه لطاقاته الجنسية الهائلة ، هذا صحيح ، ولكن تجاوزن مسألة اللون حقيقة أيضاً . وقد أقدمت بعض النساء (آن همند ، شيلا غرينرد ، وايزابيلا سيمور) على الانتحار حين تركهن مصطفى سعيد . وهذا الانتحار رغم أنه يبدو على شىء من المبالغة ، فإن الدراسات النفسية المعاصرة تجده أمراً طبيعياً لا مبالغة فيه . وربما كان المؤلف على علم عميق بهذا الأمر الذى جعله يتحدث عن حوادث الانتحار هذه ، دون الاهتمام بما قد تثيره هذه « المبالغات » فى عشق البطل إلى حد الانتحار بفقده .

فمن الناحية السيكولوجية — وبشكل سريع — فإن ارتباط النساء اللواتى انتحرن بسبب مصطفى سعيد كان ارتباطاً غريزياً أو جنسياً بالدرجة الأولى . فالمرأة فى هذا الوضع تكون فى لحظة بحث عن « الفالوس » كما يرى « جاك لاكان »[٦] . وحين تجده ، وهذا أمر شاق وعسير ، لا تستطيع بعض النساء الاستغناء عنه إلا بالاستغناء عن حياتها . والمرأة التى انتحرت حين تركها مصطفى سعيد كانت قد وصلت إلى هذا « الفالوس » عنده . وقد ارتبطت حياتها به ، وأصبح وجودها مرهوناً بوجود « الفالوس » . وحين فقد « الفالوس » بفقد مصطفى سعيد انتهت حياة المرأة هذه فانتحرت . وهذا ما حدث مع بقية النساء اللواتى انتحرن .

مصطفى سعيد من الناحية النفسية والغريزية أصبح « المثال أو الكمال » الذى تبحث عنه آن همند وغيرها . وهذا المثال أصبح معبد هذه المرأة ، معنى حياتها ، رعشة وجودها . وحين انطفأ هذا المثال ، وانتهى هذا المعنى ، وماتت تلك الرعشة . فإن هذه المرأة تمضى نحو الانتهاء ، والموت . وهذا ما حدث .

هذا هو الوجه الثانى أو العالم الثانى لمصطفى سعيد . العالم الذى عاش فيه مع الواقع الجسدى فتعامل معه بالجسد ، ومع الواقع الحقير فتعامل معه بالحقارة . العالم الوسخ ، الذى لم يستطع أن يكون به نظيفا . فتعامل مع الواقع بلغته ، وأخذ معه وأعطى على طريقته ، إلى أن قَتل وقُتل ، وأصبح مجرما وضحية فى آن واحد

الوجه الثالث لمصطفى سعيد

الوجه الأول كان وجه البراءة والمثال الذى كان يظهر ويختفى فى أعماق مصطفى ، والذى سحقته الحضارة منذ اللحظات الأولى . هذا الوجه الذى سحق وغاب خلَّف وجها آخر لمصطفى وهو الوجه الثانى ، أو العالم الثانى له ، والذى ظهر ولم يختف طيلة فصول الرواية . هذا الوجه كما ذكرنا كان العالم الذى فرض على مصطفى أن يعيشه بكل أبعاده المادية والجنسية والشهوانية . وقد تعامل معه مصطفى بلغته وواقعه ، وكافة سلبياته ، حتى انتهى به الأمر إلى اليأس والسقوط والقتل . بعد كل هذا يبرز الوجه الثالث لمصطفى سعيد ، بعد المحاكمة والسجن ، ثم العودة إلى بلده متنكرا ، واشتغاله بالزراعة فى قرية صغيرة لا يعرف بها أحدا ، ولا يعرفه أحد .

هذا الوجه الثالث كان المحاولة الأخيرة لمصطفى فى أن يبدأ من جديد . وكأنه يقول لنفسه : كفى . كفى تجربة ، وعلما ، وثقافة ، وإبحارا . كفى معرفة بهذا العالم . إنه الآن لا يريد لندن ، ولا جامعاتها ، ولا أضواءها ، ولا نساءها ، ولا حضارتها ، إنه يريد قريته السودانية الزراعية الصغيرة . وقد بدأ جادا ومقتنعا ، وحاول فعلا أن يتجاوز كل هذا الذى مضى بسلبه وإيجابه ، بفرحه وجرحه ، وبدأ من جديد . فتزوج وأنجب طفلين ، وعمل بالزراعة ، وقضى عدة سنوات حتى ظهر فى حياته الراوى الذى عاد توا من لندن ، يحمل شهادة الدكتوراه فى الأدب الانجليزى . وهنا تبدأ الرواية ويسرد الراوى علينا أحداث القصة .

هذا الوجه الثالث لمصطفى كان وجها مختلفا عما عاشه طيلة حياته السابقة ، إنه الآن يعيش مزارعا متواضعا ، وتمور أعماقه بتاريخ طويل حافل بالأحداث ، وتشابك بالأيام والذكريات .

هـذه السنوات القليلة التي قضاها في الزراعة ، وفي القرية ، كانت محاولات يائسة للبقاء والاستمرار في الحياة . ولكن ذلك لم يطل ، وكيف له أن يطول في مثل شخصية مصطفى سعيد . مصطفى الذى نقِش في أعماقه الإحساس بالرحيل الدائم ، مصطفى المحاضر في جامعات انكلترا ، مصطفى الذى تزدحم مكتبته بآلاف الكتب والرفوف والأوراق . لن يطول لديه هذا الأمر ، وإن كانت نيته صادقة في أن يبدأ ويعيش حياة هادئة مع زوجته وأولاده . لن يستطيع مصطفى أن يمضى مزارعا محصورا في مثل هذه البيئة المهجورة المقيدة . وحين لم يستطع ، أكثر مما استطاعه ، اتجه نحو النهر الهائج ، واتخذ قراره الأخير بوضع حدّ لمهزلة الحياة ، وأقدم على الانتحار ، مكتفيا بترك وصيته للراوى ، بأن يعتنى بطفليه ، ويجنبهما الطريق الشائك الذى سلكه والدهما . وكاد الراوى أن يلقى نفس المصير الذى لقيه مصطفى ، لكن الطيب صالح أدركه قبل أن يبتلعه النهر ، مشيرا بطرف خفى إلى ان الجيل القادم ، سوف يمضى في طريق يختلف عن طريق سلفه ، طريق مصطفى سعيد .

الأردن : د. احمد الزغبى

ملاحظات

(١) الطيب صالح : موسم الهجرة الى الشمال ، دار العودة ، بيروت ـ ١٩٧٢ ص ٣٤ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٣ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٦ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٤٥ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ٤٠ .
(٦) Jacques Lacan, Ecrits, A Selection, N. Y.
يمكن مراجعة اللاوعى والفالوس فى هذا الكتاب :

The Unconscious and the Phallus.

الرواية المصرية .. والبطل الوغد

د. عبد الحميد إبراهيم

(١)

لعل صفة «الوغد» هى أقرب الصفات إلى بطل رواية محمد مستجاب «نعمان عبد الحافظ» . ولا أعنى بالوغد أى تقويم خلقى . يوحى بأن البطل قد تجرد من الصفات الإنسانية . وأصبح وغدا حقيرا ، بل أعنى كل ما توحيه الكلمة الإنجليزية Anti Hero من معنى . أى اللابطل ، أو البطل العادى ، غير النبيل ، الذى تجرد من كل صفات البطولة . التى كانت تمنحها الرواية التقليدية لشخصياتها .

(٢)

فنعمان بطل بدون أعماق على الإطلاق . وقد تجرد من كل خلفية ثقافية . ومن كل بعد نفسى . ومن كل موقف فلسفى . إنه يتحرك على سطح اللحظة الآنية . دون تطلعات للمستقبل . أو انتماءات للماضى . إنه نموذج جديد للبطولة الروائية . يختلف عن نموذج سارتر وكافكا . فبطل «الغثيان» إنسان مثقف ، ويزمع أن يكتب كتابا فى التاريخ ، وإن كان لم يفعل ، لأنه ينظر إلى الحياة نظرة عبثية . وبطل «أمريكا» لكافكا يمتلك شيئا ما - لا يمكن تفسيره - يشد إليه الناس ، ويجعل مديرة الفندق تتعاطف معه . أما بطلنا «نعمان» فلا يملك النظرة ، ولا يثير التعاطف .

إنه امتداد لهذا النموذج الجديد . الذى ظهر بعد أدب العبث ، والذى نجد أمثلة له فى الرواية الجديدة Nouveau Roman فى فرنسا ، وفى رواية ما بعد الحداثة Postmodern-ism فى أمريكا . فبطلنا نعمان منقطع الصلة عما قبله ، عالمه هو أحداث تلك القرية المنعزلة . وإشارات المؤلف إلى الأحداث العالمية ، أو القومية ، قليلة وعارضة . إنها مجرد انبثاقة صغيرة . مقتطعة عن أصلها وسياقها ، وتأتى ضمن أحداث القرية المعزولة . فكأنها جزء من أحاديثها وأحداثها . إن المؤلف لا يصعد هنا من الخاص إلى العام . كما كان يقال فى الرواية التقليدية ، لأن هذا يوحى بمستويين . ونحن هنا إزاء مستوى واحد ، هو المستوى الخاص الذى يكتفى بنفسه .

(٣)

ولد نعمان فى عشة من البوص الناشف ، فى مكان منعزل عن العالم ، لا يوجد معه سوى أمه ، التى هربت بأبيه بعد مرضه إلى هذا المكان . لم يدخل مدرسة ، ولم يتلق تعليما منتظما ، ولم يأخذ توجيهات من أحد «ألقى بكل منجزات التاريخ خلف ظهره ، وظل سائرا يتجول فى الحقول» كما يقول عنه المؤلف . ابتعد عن الأعمام والأخوال ، وشب يتيما عن قصد من المؤلف الذى يقول :

«إن إخلاء طريق نعمان من الأب مبكرا ، أيسر لى من إلقاء أثقاله فى كتف رجل سوف أجبر نعمان - حتما - على إزالته بوسيلة تميل السماء إلى إدانتها . كفيل - أنا - بحماية نعمان من الذئاب والمشايخ والحدآت والمرضى والسياسيين والثعابين والثقافة والأشباح والمدرسين ورجال الليل والبحر اليوسفى والعقارب ، ولكننى قد أفشل فى حمايته من أب على درجة لا بأس بها من الطيبة والصبر والخلق والنبل والمداهنة» (ص ٢٢) .

إن المؤلف يرى إذن الشرور فى المؤسسات الاجتماعية ، ويتيح لبطلنا الوغد الفرص . لكى يتحرر من الأب والثقافة

والتاريخ وكل المكتسبات الاجتماعية ، إن فصل الهلاك إنما سمي بذلك . لأن نعمان قد انتزع من خلوته ، ليلتحق بخدمة السيدة الجليلة «ومزعج جدا أن يستدرج نعمان كي يبارح الحقول والشجر وتدفق الماء ومطاردة العصافير والسحالى . ليعيش فى قرية مزدحمة الحوائط والشجار والتميمة والخداع والأفراح وتقطير العنب والعلاقات السرية» .

ثم يأتى «فصل وسيط» - وكأنه حجر الزاوية فى معمارية هذا الشكل التاريخى الذى سنتحدث عنه فيما بعد - وإذا بالمؤلف يفلسف موقف نعمان الذى فر من منزل السيدة ، ويجعله لصالح التاريخ ، فيقول «يلوح لى أن الخطر الحقيقى الذى يطارد استقرارنا ، أن الرب بدأ الحكاية معنا بصفتنا صيادين أو رعاه ، ثم أنهاها بعد استدراجنا لنصبح فلاحين ، لقد كان الأمر يحتاج إلى فطنة أكبر لكى نفهم هذه اللعبة ، فقد حاصرنا الجبل فى الأحقاب القديمة ، فزحفنا إلى الشواطىء وغابات ذيل القط وأحراش السنط وأمام النخيل والبيوت ، غير متنبهين إلى أنه لم يعد باقيا لنا من الحكاية كلها . سوى مجموعة من المحظورات والتحذيرات والوصايا ، بدءا من تجنب السرقة ، وانتهاء بمراعاة النوم مبكرا والاستيقاظ مبكرا» (ص ٤٥) .

قد لا يعوق هذا الأسلوب التهكمى هدف الرواية ، ولا يتضارب مع الشخصية الوغدة ، ولكن أن يُجعل هذا الرفض الاجتماعى وسيلة لمرحلة انتهاء للطبيعة ، فهو أمر يهز الرواية من أساسها ، فإن نعمان فى «أيام الهلاك» يفر من السيدة إلى أحضان الطبيعة «يجرى فى أعقاب تلك الليلة عاريا صارخاً فى دروب القرية ، والكلاب تنبح خلفه ، والناس يطلون من وراء أبواب الفجر ، رافضين التنبه لما حدث ، وذلك أن نعمان كان قد اخترق القرية كلها ، حتى وصل إلى أول شجرة سنط على حافة الجرف ، وعندما لمست قدماه أشواك الشاطىء أحس بارتجافة العودة للأمن المطلق ، ذلك الذى أعاد نعمان إلى فن حياته ، ثم لم يلبث نعمان أن ارتكز على جذع الشجرة ، مصغيا إلى صرير الجنادب لترتخى أعضاؤه العارية» (ص ٣٩) .

إن هذا الارتماء فى أحضان الطبيعة يتناقض وصورة الوغد ، نحن هنا فى هذا الاقتباس السابق . نجد أنفسنا أمام صورة «ابن الطبيعة» ، أو أمام صورة قيس الهائم ، أى باختصار صورة المحتج . وهذا النموذج ، سواء كان عند روسو أو فى الأسطورة الشعبية ، إنما يصدر من موقف المحتج ، والذى هو من ناحية ما ينتمى إلى المجتمع ، فقط يرنو إلى صورة مثالية للمجتمع ، تتحقق منها العلاقات الإنسانية بصورة أفضل .

أما نعمان فلا يحمل حتى هذا القدر من الانتماء ، ومن ثم كان إحساسه بالأمن المطلق ، وهو يرتمى فى أحضان الطبيعة ، إنما هو شرخ فى صورة البطل الوغد .

(٤)

ولكن قمة التهكم تبدو حين يعامل المؤلف هذا «اللا بطل» بصورة جادة للغاية ، وكأننا أمام نموذج البطل «النبيل» ، الذى عرفنا بدءا من التراجيديا الإغريقية . وصفة «النبيل» هذه ليست من عندى ، مع أن النقاد يسرفون فى إطلاقها على البطل القديم ، منذ أن تحدث أرسطو فى كتاب الشعر عن البطل الذى تواترت عليه النعمة ، وذهب سمعه بين الناس - ليست هذه الصفة من عندى أطلقها على نعمان عبد الحافظ من باب التهكم . ولكنى أستعيرها فى هذا المجال من باب المعارضة ، وهو يتحدث عن عطف السيدة الجليلة «على الجسد النبيل» .

إن هذا من باب المعارضة Porody التى كثرت فى الرواية المعاصرة ، حيث يلجأ المؤلف إلى شخصية شهيرة . فيعارضها من باب التهكم عن طريق بطل تافه . لقد كانت رواية دون كيشوت تمثل نقلة جديدة فى تاريخ القصة ، فالمؤلف يريد أن يسخر من باب التهكم والمعارضة بنموذج الفارس القديم ، الذى انتهى عصره . والروائى المعاصر اليوم يتطلع إلى نقلة جديدة فى تاريخ الرواية ، وهو يتهكم فى البطل التقليدى ، عن طريق النموذج الجديد ، نموذج اللا بطل .

وهذه الصورة من المعارضة واضحة فى ذهن مستجاب ، وهو يقدم لنا هذا البطل الوغد فى صورة بطل قديم ، قل هو سفير الإمام على حين قدم على معاوية ليقنعه بأحقية الإمام فى الخلافة (ص ٤٢) . أو قل هو وقد عاد خائبا لم يختتن يمتطى مع أمه ظهر الحمارة . كالطفل المقدس فى رحلة العائلة المقدسة من بيت لحم إلى الصعيد (ص ٦٧) .

منذ البداية وحتى النهاية يقدم مستجاب هذا البطل الوغد فى صورة جادة للغاية . وكأننا إزاء عظيم من العظماء الذين غيروا مجرى التاريخ . أو كأننا إزاء ظاهرة تؤثر فى أحداث الطبيعة . يولد فى عشة بوص فتستقبله الطبيعة فرحة مستبشرة ، وكأنها ترهص بمولد نبى سيغير وجه الكون «وبالتالى فإن نعمان حين وفد إلى الدنيا وفد على شاطىء متآكل فى عشة من القش ، والرياح تزمجر راسمة للمولود عالما جديدا مغايرا ، ومياه بحر يوسف تتموج حاملة البشرى للأرض والمزارع ، غير ملقية بالابتلك الإرهاصات التى كانت تغمر الدنيا ، وفى ضميرها بوادر الحرب العالمية الثانية ، حيث يقال إنه - وفى تلك الأيام

بالذات - بدأ موسوليني يدك بيوارجه شواطىء الحبشة» (ص ١١) . إن أمر نعمان لا يترك للصدفة ، ليس مهما أن أباه قد مات ، فإن العناية الإلهية - أو قل هو المؤلف ، فإن الأمرين يختلطان عند مستجاب-تحفظه وتعده لدوره التاريخي ، وتدبر أمره «كما يدبر أمر الريح والشر والإنجاب والسحاب والشرف والخوف والبركة والشمس والخير والنجوم والحب والقمر والشجاعة» (ص ٢٢) .

إن المؤلف يعلل الأحداث التافهة . كسرقة الدجاج والماعز والجرى وراء الحمير أو ورواء الغوازى . معاملة الأحداث الهامة التى تغير مجرى التاريخ ، فيتتبعها فى أجداد نعمان وأعمامه وأخواله . ويراها قد تضافرت مع عوامل أخرى على تكوينه ، فيقول :

«وقد تضافرت كل هذه الجهود على تغذية وجدان نعمان ، بحر يوسف أسفل العشة يخر بالمياه . والأشجار الباسقة توشوش بالنسيم . ومساحات شاسعة من الحقول ، فإذا أضفت إلى المنظر قليلا من العصافير فى الجو ، وقليلا من السحالى فى الأرض ، ومزجت كل ذلك بروافد ما ورثه نعمان من أهله أصلا ، لوضحت المسائل ، فقد أشاع الذين لا يحبون نعمان أنه لم يتلق تعليما منتظما فى طفولته . . . أما نعمان ذلك الذى كان نصيبه من التعليم المدرسى صفرا ، أجاد العوم فى الخامسة ، والغطس فى السابعة وشهور . . . .» (ص ١٥) .

ويبلغ التهكم ذروته فى الفصل الأخير ، حين يحتفل القوم بعرس نعمان ، ويتغنون بفضائل البطل الوغد **«إذ كان القوم بين كل قصبة وأخرى يتوقفون ، ليعودوا للتحطيب والرقص والتغنى بفضائل العريس ، والتى نستبين منها أن نعمان قد سبب للأعداء الحسرة ، وللحساد الكمد . لأعماله الخارقة فى القنص والصيد والطعان والمنازلة والحفاظ على الشرف والحنو على اليتامى وإعلاء كلمة الحق وعدم الرضوخ للظلم اقتداء بآل خميس جميعا»** (ص ٩٠) .

(٥)

وهذه المعارضة التهكمية تثير حسا عبثيا لا يمكن إسكاته . إن الكون يهتز من أجل شعرة على رأس نعمان ، كان المؤلف يظن وكنا نظن معه أن **«قرن الشعر المتوج لقراءة نعمان مجرد نذر مطلق للشيخ الفرغلى»** . لكننا نكتشف بعد أكثر من نصف الرواية أن هذا القرن مرتبط بعملية الختان عند نعمان ، وتهتز الدنيا ويتحرك الكون من أجل هذا الاكتشاف الخطير . إن المؤلف يبدأ **«فصل فى المقبرة الخالية»** بجدية بالغة فيقول

«أى مؤرخ سوف يصاب بالفزع والارتباك حين يكتشف أن بطله - حامل نظريته - يخفى عنه أمورا بالغة الخطر ، وقد يؤثر الكشف عنها فى متواليات التحدى والاستجابة ، التى فيما يقال تحكم حركة التاريخ ، بل ويعرض النظرية كلها للدمار» .

وفعلا يؤثر هذا الاكتشاف الخطير على الأحداث الكونية ، فينهى هذا الفصل بمأساة تمتد إلى الكون والطبيعة والملائكة والعفاريت فيقول :

«هنا وقفت العفاريت فى ظلام المكان تعبث فى الأرض فسادا ، فقد أعلن نعمان أنه فعلا لم يختن ، وأن قرن الشعر مرتبط بعملية الختان . وأن كل الناس يعلمون ألا قرن شعر لمن سبق ختانه . . ولم تلبث المرأة أن شقت الطريق هائجة ، قفزت من الباب إلى الدرب إلى شواهد القبور ، تتخطى الحواجز والأشجار وجذوع النخيل ، وصوتها المحسوس يلف الكون ، ويهدم أعالى الشجر ، ويقلق الموتى ، ويعذب الملائكة ، والخطيئة تلتف حول نعمان الفاغر فمه ، يحاول أن يستر جسده بيديه ، والحفار يجرى مرة وراء الجسد القافز الهائج ، ويعود مرة إلى نعمان ليسبه ويركله ويضربه فى بطنه . والنجوم استدرجت بنات نعش للاختباء من الشياطين» .

فإذا كانت الطبيعة تهتاج فى مسرحيات شيكسبير ، لأن هناك شيئا ما قد مس نبل الأشياء ، فإنها هنا تهتاج من أجل قرن شعر . وإذا كانت خطيئة البطل التراجيدى فى أنه يتحدى القدر ، فإن خطيئة البطل الوغد هنا فى أنه **«مش متطاهر»** .

وهذا الاكتشاف الخطير الذى يثير الحس العبثى ، يتغلغل فى بنية الرواية . إنه لا يرد فى هذا الفصل ثم ينتهى ، بل يمتد إلى بقية الرواية ، وكأن العبث شىء أصيل فى عالم نعمان عبد الحافظ . إن الفصلين التاليين (**فصل فى الختان - فصل فى إتمام الختان**) يترتبان على هذا الاكتشاف الفجائى . وكأن الرواية كلها تقوم على الفجائية . فالمؤلف - والقارىء أيضا - ظل يتحرك من فصل إلى فصل ، إلى أن اكتشفت المرأة فى المقبرة الخالية أن نعمان **«مش متطاهر»** . ويؤثر هذا على سير التاريخ وعلى أحداث الكون . ويؤثر أيضا على شكل الرواية ، فتترتب الفصول نتيجة لهذا الاكتشاف الفجائى .

ومن ثم تلقى العبثية بظلالها على فصل الختان . يذهبون بنعمان إلى قرية **«أمشول»** لإجراء الختان ، وأثناء العملية يتصدى لهم حلاق هذه القرية ، ويرى أنه أولى بختان نعمان من حلاق غريب ، ويدور الشجار الذى ينتهى بعودة نعمان

قبل أن يكمل ختانه ، وقد ترك القوم على الأرض **«قلفة جلدية غارقة فى الدم والتراب»** . ولكن قبل أن يدخلوا قريتهم يظهر لهم عبد الحميد عبد العزيز . ويقسم أن ختان نعمان لن يتم إلا فى «أمشول» ، واستنفر الناس ، وكانت الحملة التى أعدت لتلقين أمشول درسا على إهانتها لأهالى ديروط الشريف **«مشهود ذلك اليوم ، مرفوع رأس القرية ، شامخة كرامتها ، ألف رجل ، قيل وألفان ، وثلاثة آلاف ، ساروا فى هذا المشهد العظيم ، خلف حمارة نعمان ، لا كلام ولا تفسير ، فقط رحلة حمية وإصرار»** ، والبطل المنكوب يركب الحمارة وتسنده أمه **«لا يلبث أن تنقل عروقه كميات مذهلة من الألم من ميناته المجروح إلى داخل رأسه فيعود إلى الأنين والإغضاء»** .

ويصل القوم إلى أمشول ويظهر لهم كبير هذه القرية ، ويعتذر ويخبرهم بأن **«حلاق أمشول تحت أمرهم»** . حينئذ يهدأ عبد الحميد عبد العزيز ، ويقسم ألا اختتان لنعمان إلا فى **«ديروط الشريف قريتهم العظيمة»** . وتنتهى المأساة وقد **«طأطأت الحمارتان رأسيهما وسار الجيش خلفهما ونعمان مغمى عليه . يضج بالألم والسكون والارتياع ، وعيد المزين يهرع بين كل مرحلة وأخرى كى يكشف عن الجرح المتورم بين فخذى نعمان ، ويهيل عليه الدم والتراب ، وعبد الحميد الزعيم يسير أمام القوم مرفوع الرأس»** (ص ٧١) .

إنه بطل منكسر ، متورم ما بين الفخذين ، يركب الحمارة **«ويستند بظهره على صدر أمه الهاشة الركوبة ، فى صمود صامت ، مكسور العين وما بين الفخذين . . ينهشه الألم كلما قفزت الحمارة أو توقفت ، أو اقترب منه عيد المزين ، كى يطمئن إلى مهزلة ما بين فخذيه ، فيصرخ أو يتأوه ، ولكنه يعود إلى السكون ، كلما تأوه أو صرخ ازداد إحساس الركب باليتم ، يتم حاد يرزح فوق الأعناق ، ويهتز مع اهتزاز خطى الحمارتين»** .

إنه بطل يثير الإشفاق ، كما يثيره بطل أرسطو . ولكنه إشفاق من نوع جديد ، ليس هو إشفاق البطل التراجيدى الذى يحطمه القدر وهو شامخ يتحدى الآلهة ، ولكنه إشفاق من نوع عابث يصحب الرحلة من أولها إلى آخرها .

وإذا كان الحس العبثى يتأزم بعد هذا الاكتشاف الخطير ، فإننا لا نفتقده خلال مجرى الرواية ، فهو يربط الأحداث الناهضة التى تتم فى عالم نعمان المنعزل ، بالأحداث الخطيرة سواء على المستوى العالمى أو القومى ، ففى الوقت الذى يفض فيه نعمان بكارة عروسه وينبثق الدم ، يتقدم أحد السفراء من جمال عبد الناصر ويسلمه إنذارا باخلاء منطقة السويس ، وإلا دكتها القنابل الفرنسية والانجليزية .

والأيام العظيمة - وهذا هو عنوان الفصل الذى تلا عملية الختان - تسرد تحت إيقاع هذا الاكتشاف الخطير ، إنه يبدأ الفصل بقوله :

«تورم ما بين فخذى نعمان ، واقتعد المنزل فى القرية أو العشة على شواطىء بحر يوسف ، والأحداث تترى سريعة وتلاحقه» .

ثم يذكر هذه الأحداث ، ويتحدث عن الأيام العظيمة ، ويخلط بين التافه والخطير ، ويسجل ذلك بطريقة تاريخية حيادية ، فاستقالة محمد نجيب ، وإطلاق الرصاص على عبد الناصر ، وقضية «الإخوان المسلمون» ، تقف جنبا إلى جنب مع ارتياد الشيخ ثابت الأماكن الموبوءة ، وتبييض مدخل البيت بالجير والرسومات ، وطلاق الشيخ محمود لزوجته الثانية . إنه عبث يمتد إلى بنية الجملة نفسها ، التى لا تفرق بين الخطير والتافه .

(٦)

وهذا الحس العبثى يثير الغيظ ، ومن ثم يتراءى خلف هذا الأسلوب المحايد نغمة من العنف متكتمة ، كان سارتر يثير حنقنا عن طريق لازمة تصيب روكانتان وتجعله يحس بالغثيان ، وكان غيره من كتاب العبث يتقيئون أو يبصقون أو ربما يبولون . ولكن البطل العادى لا يعبر عن حنقه ، لأنه مفرغ سطحى لا يدرك أى شىء ، إنه لا يتخذ حتى الموقف العابث ، ولا النظرة الرافضةللكون ، إنه بطل عاجز وغد .

ومحمد مستجاب أيضا لا يجعل البطل يعبر عن غيظه ، بل هو الغيظ الذى يتبناه القارىء ، وهو يواجه صميمية العبث مباشرة . ويتشكل هذا العنف غالبا عقب لحظة هدوء خانقة ، إن القوم يتسامرون فى منزل السيدة الجليلة وفجأة يتقاذ فون نعمان كالكرة بين أيديهم **«ويظل السقف يعلو وينخفض ، وهبو الكلوبات يبتعد ويقترب ، وجسد نعمان يفرفط»** (ص ٢٧) . والظلام يلف المقبرة الخالية ، وفجأة تندفع المرأة صارخة . لأن **«الشياطين كانت قد فتحت ثغرة فى الهدوء ، وانخلع الجسد من بين طيات الحفرة ، قويا صلبا عاريا دامى المؤخرة صارخا»** (٥٦) .

ومنظر الدم يتكرر فى هذه الرواية ، فيزيد نغمة العنف توهجا ، ينبثق الدم قانيا فى فصل الختان بين الزغاريد والرقص

وفرحة الإم . وينبثق الدم فى فصل العرس **«معلنا انتهاء الجزء الأول من حياة نعمان ، ومؤذنا للقوم المتظرين بإطلاق أعيرتهم النارية ، والمنديل الدموى يلقى فوق رءوس الحشد»** .

وبتلكْ الصورة الدامية تنتهى الرواية ، لا لكى يحس القارىء فى النهاية بالتطهر وفك الأزمة ، بل لكى يتبلور العنف ، وكأنه اللطمة فى وجه هذا الكون الغبى ، فإن **«أحد السفراء يتحرك فى نفس الوقت تقريبا من مجلس قيادة الثورة ، ليسلم إنذارا شديد اللهجة ، طالبا من جمال عبد الناصر أن يسحب جيوشه من حول القناه ، أو يسمح لبريطانيا وفرنسا بضرب المطارات والمنازل بالقنابل»** .

(٧)

إن الإسم الكامل لهذه الرواية هو **«من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ»** ، فهى إذن تعتمد على الشكل التاريخى ، الذى يميل إلى التسلسل الزمنى ، إنها تبدأ بفصل **«فى المولد والنسب»** يليه فصل **«فى الطفولة والصبا»** ، وتنتهى بفصل **«فى العرس»** . وقد تبدو النهاية هنا مبتورة ، ينتظر القارىء بعدها شيئا ، ولكنها مبررة بمنطق التهكم العبثى ، إن الرواية تعامل أحداث البطل الوغد بجد شديد ، تركز عليها ، ولا تذكر من الأحداث العالمية أو القومية إلا الشىء النادر . ومن خلال إشارات تبدو مبتورة وغير مبررة : تحرك القوم بنعمان **«إلى ترعة يوسف ليتسنى للعريس أن يلقى بالطوبات السبع فى النهر ، والسعادة تغمر شاطىء بحر يوسف ، وأحد السفراء يتحرك فى نفس الوقت مقتربا من مجلس قيادة الثورة . . . . »** . إنها نهاية تسلسلية فى حياة نعمان ، وبداية لمرحلة جديدة فى الحياة الوطنية . إن هذا التقابل فى باب التهكم الساخر ، فالعالم هو عالم نعمان البطل الوغد . هو تمبل المراحل الحقيقية . والأحداث التاريخية ، ولا يهم إن كانت تتطابق على الأحداث الأخرى أو لا .

ويسيطر روح الراوى على هذا العمل ، فهو دائما مستيقظ واع ، يريد أن يحتفظ القارىء أيضا بوعيه . مرة يقول :

«لابد الآن من التوقف أمام القرية - أى الأكذوبة - التى أطلقها مخادع حول نعمان ، متهما إياى أننى تواطأت فى إزاحة نعمان من الوجود» (ص ٢١) .

وأخرى يقول : **«أى مؤرخ سوف يصاب بالفزع والارتباك حين يكتشف أن بطله - حامل نظريته - يخفى عنه أمورا بالغة الخطر»** (ص ٤٩) .

والأسلوب العلمى المبنى على التحقيق ، وتسجيل الأمور ، والتشكيك فى الأشياء ، ومحاولة الوصول إلى الحقيقة ، واستخدام اللوازم العلمية - هذا الأسلوب ينبث فى ثنايا القصة ، ويكفى هنا الاستشهاد بأولها . . واحد فى هذه الدنيا لا يمكنه أن يحدد العام الذى ولد فيه نعمان ، يقينا كان الراسيشتاغ الألمانى قد أحرق تمهيدا لأن يتخلص أدولف من المعارضين للرايخ الثالث ، كما أن لينين كان حتما قد مات وسلم روسيا الاشتراكيه إلى خلفه العنيد . ومن المتعذر أن نعتقد أن تشمبرلين قد تولى أمور العظمى بريطانيا حينذاك . وليس من المؤكد أن يكون عمى محمد (بكسر الميم الأولى والحاء) قد خرج من السجن فى قضية استزراع الخشخاش وسط القطن» .

وتلعب الهوامش دورها فى هذا الشكل ، الذى يتخذ مظهر الطرائق العلمية . إن الكثير من أدبائنا المعاصرين قد أولعوا بلعبة الهوامش ، بطريقة ترهق القصة ، ويبدو فيها عنصر الجرى وراء الجديد . أما مستجاب فإن هوامشه هنا تدخل فى بنية الشكل ، إنها ليست مجرد زخرفة ، بل هى عنصر أساسى .

يقبل نعمان على أمه بعد أن هرب من منزل السيدة الجليلة فترده بخشونة **«مثلما رد أبو سعفان رسول ابن أبى طالب القادم من المدينة داعيا أمير الشام للدخول فى البيعة»** (ص ٤٢) . ثم يأتى الهامش معلقا على هذه الجملة ، فيعمق من فكرة السخرية من البطل القديم ، إنه يذكر أن المقارنة هنا تحتوى على خطأ جسيم فالإمام أوفد واحدا من صحابة الرسول إلى معاوية ، يدعوه إلى أن يدخل فيما دخل فيه الناس ، ويتحدث عن أحقية على فى الإمامه ، ومعاوية يسمع ولا يرد بخشونة ثم يستدعى أصحابه فيحرضهم على الأخذ بثأر عثمان . إن الهامش هنا يسخر بالبطل القديم ، عن طريق المعارضة بين نعمان البطل الوغد ، وبين رسول على ، أو قل هو الإمام على نفسه ، وبذلك يؤكد من فكرة الرواية التى تثور على البطل التقليدى ، وعلى الأخلاق التقليدية .

قلنا من قبل إن هذه الرواية تتعامل على سطح الأشياء ، فلا يوجد عمق فلسفى . ولا تأملات فكرية . ولا أبعاد نفسية . وتأتى اللغة مطابقة لهذا المستوى ، فهى عادية تخلو من الزخرفة والتأمل ، فقط تسجل حياة نعمان ، وهى حياة تخلو من الأبعاد الفلسفية والنفسية . ولكن قد يرد موقف فلسفى . يقدمه المؤلف بلغة تأملية تتجاوز الأشياء اليومية ، وتحتوى موقفا فلسفيا . إن البطل يعود من أمشول كسيرا لم يتم ختانه ، ويقود عبد الحميد عبد العزيز حملة للثأر من كرامته ، حينئذ يقول المؤلف فى المتن **«يقيض الله للناس دائما من يأخذ بأيديهم ، من**

ينقذهم ، من يرد لهم قيمتهم ، ومن يمسح الدمع من العيون ، ويزيل الكمد من الصدور ، ويرفع الرءوس حتى تصطدم بكبرياء الملائكة» (ص ٦٧) . ويبدو هذا الأسلوب أنيقا محملا بالأفكار ، بل يبدو غريبا على أسلوب الرواية وعلى منطق البطل الوغد . ولكن يأتى دور الهامش فيعيد الأمور إلى نصابها ، ويؤكد ملامح البطل الوغد ، التى تخلو من التضمينات الفلسفية ، ويشكك فى هذه الجملة فيقول «وليس معروفا على وجه اليقين المقصود بتعبير «يرفع الرءوس حتى تصطدم بكبرياء الملائكة» ، إذ أن مثل هذا التعبير لا يخرج إلا من فم متمرد تمردا حضاريا ، ينحو منحى الوجودية ، والمتمرد الحضارى خطر دخيل على مجتمع نعمان» .

يبدأ فصل «فى التمهيد لعقد القران» بقوله «أزعم أننى فوجئت حين بان لى أن فكرة زواج نعمان لم تكن بنت أيام التهاب ما بين وركيه ، بل هى - فكرة زواجة - قديمة قديمة قدم الندوب التى تغطى ركبتيه ، والشقوق التى تنمق بطن قدميه . إذ «يسهل على من يؤرخ حادثة بعد وقوعها بعشرين عاما أن يلم برعونة كل من كان طرفا فيها» . . . «ويأتى الهامش فيسند هذا الاقتباس إلى كتاب «لعبة الأمم» تأليف مايلز كوبلاند . إن هذا الهامش ليس مجرد حلية تتخذ المظهر العلمى ، إنه يؤكد فكرة العبث التى تنبث خلال الرواية ، فلا فرق بين الأشياء التافهة التى تحدث للبطل الوغد ، فى تلك القرية المنعزلة ، وبين تلك الأشياء التى تجرى بين الأمم .

ولكن بعض الهوامش تتحول إلى مجرد حلية زخرفية . تتخذ المظهر العلمى دون أن تصبح لبنة فى بنية الشكل . إن ملاحظة مفاجئة من صديق يتمتع بذكاء طارىء ،ترى أن الآباء على العموم يدخلون فى بند العوائق . ويأتى الهامس فيرى أن رأى الصديق إنما ينبع من وظيفته التى كان يمارسها فى جهاز له مصروفات سرية ، وقد استقال هذا الصديق وعاد إلى بلده واشترى منزلا وزوجة بأبنائها ، وسبعة فدادين ونصف ترعة» . إن هذا الهامش لا يضيف شيئا إلى بنية الشكل ، بل يوقف مجراه ، لكى يجعل القارىء يتأمل ضيق المؤلف من بعض الفئات التى تعيش فى واقعه ، وهو ضيق ذاتى لا يخدم الرواية .

(٨)

ويعتمد المؤلف على الوصف كشىء أساسى ، ويميل إلى التفصيل الدقيق الذى يصل إلى حد الملك . وهو بذلك يخدم غرضين : تنمية الأسلوب العلمى الذى تتخذه الرواية ، عن طريق التسجيل الدقيق ، والميل إلى ذكر التفصيلات ، كما يفعل المؤرخون إزاء الأحداث الهامة . ومن ناحية أخرى فهو تجسيد للحس العبثى عن طريق السرد الممل لأشياء تافهة تثير الملك ، فهو يتعرض للمناقشات التى تدور فى محضر السيدة الجليلة ، ويعدوها بطريقة يختلط فيها الهام والتافه (ص ٢٦) . وهو يعرض توجيهات الدفن العلاجى (ص ٥٢) . وكأنه يقدم اكتشافا طبيا . وهو يسرد تفصيلات المهر (ص ٨٤) وتفصيلات البنشات (ص ٨٥) بجدية من يتعرض لميزانية دولة من الدول .

(٩)

ويتعانق هذا الشكل التاريخى . الذى يستمد أصوله فى كتب التراث ، مع ملامح فى الشكل الشعبى ، فيتعاون الاثنان على رسم صورة لشكل أصيل . إن مستجاب يستجيب للحظة الفلسفة المعاصرة ، ولكن ذلك يتم من خلال شكل نابع من البيئة .

إن نعمان يتحرك من فصل إلى فصل ، يعوم ويتسلق الأشجار ويسرق . إنه يذكرنا بزيبق مصرى ، فى نوع جديد قد تعرى من الشهامة والنبل ، واقترب إلى نموذج «الهلفوت» .

وأم نعمان تبدو صابرة مستسلمة ، وكأنها زوجة أيوب المصرى ، بمرض زوجها فتحمله «بليل لتنجو به وبنفسها وظلت تشرخ به المزارع والطرق حتى أرهقت» (ص ٩٥) . ويمرض نعمان ابنها فتحمله فوق كتفها «حزينة واجفة مرهقة . نعمان ! ولكن نعمان يظل لا يرد ، فترتبك أم نعمان وتزداد تشبثا به . تخترق الأحراش والبرارى وأكوام السباخ ومستعمرات الطوابين والمستنقعات ، ملهوفة الخاطر ، مكسورة الظهر ، نعمان ، ويظل نعمان لا يرد» (ص ١٨) .

إن هذه الاقتباسات السابقة تطلعنا فى الوقت نفسه على طريقة فى الأسلوب قريبة من الإيقاع الشعبى ، وتأتى بعض الأشعار الشعبية فتزيد من حدة المشابهة ، وذلك مثل قوله (ص ٨٨) :-

على جبين المجلع شفت هلالية
تنور الزرع والخيرات والميه
على جبين المجلع شفت طاقيه
فيها جميع البنات من كل جنسية

وربما كانت صوت المرأة عند مستجاب هى من تأثير الموروثات الشعبية ، فالمرأة عنده دائما شريرة مخاتلة تجرى وراء

شهواتها ، نجد ذلك فى فصل «فى المقبرة الخالية» ونجد ذلك فى فصل «من أجل السيدة الجليلة والجميلة أيضا» .

إن لقاء السيدة الجليلة فى مخدعها بنعمان (ص ٣٥) ، يشبه ليلة من ليالى ألف ليله ، يخرج نعمان من الحمام عاريا مضمخا ، وينظر فى المرآة إلى أعضائه ، وتقبل السيدة الجليلة وقد تخففت من أرديتها ، ثم تصفق بيديها ، وتطلب من نعمان أن يروى لها شيئا . والوصف الذى يحيطه مستجاب بهذه الصورة يساعد على استحضار الجو العربى ، فمخدع السيدة «بمنمات خشب وإطارات ذهبية لصور رجال عليهم نياشين وشوارب ، أرض مفروشة بالصوف الملون» وحمامها «صممه راهب إيطالى قيل إنه يحفظ القرآن الكريم ، وقد ظهر ذلك جليا فى زوايا التقاء زخارف أركان الحمام بالسقف ، حيث تنعقد أقواس ذات لون أرجوانى ، مع قوس رفيع بنفسجى ، مكونة أنصاف دوائر متداخلة حتى تلامس شرائح زجاج النوافذ العليا» .

(١٠)

ولكن الرواية فى أحيان ليست قليلة تمس بعض القضايا الاجتماعية ، بطريقة تجعل المؤلف يتخذ موقفا ناقدا . إن هذا الموقف يتصادم وصميمية الرواية ، التى تتجاوز عن القضايا الاجتماعية ، وتتعامل مع سطح الأشياء . إنها لا تريد أن تتخذ دور المصلح ، لسبب بسيط وهو أنها «ترفض» الأشياء ، وربما كانت كلمة «ترفض» تحتوى قدرا كبيرا من التجوز ، فهى لا ترفض شيئا ولا تقبله ، لأن بطلها وغد لا يمثل شيئا ، على الرغم من الجدية الكاملة التى تحاط بها سيرته ، والتى هى مجرد معارضة تقدم على التهكم من البطل النبيل .

تتحرك أم نعمان بابنها إلى المدينة ، وهما فوق حمار يقصدان طبيبا . وعند مدخل المدينة يعترضهما عسكرى ويمنعهما من المرور . لأن المدينة مشغولة بالضيف الكبير ، وفجأة تتعالى الهتافات «عاشت مصر حرة مستقلة ويحيا الأحرار ولتسقط الحزبية» . واحتواها الركب وأمروهما بالهتاف ، «وكان نعمان قد فقد القدرة على الحركة ، فحملته أمه فتحبة على كتفها ، حيث ظهرت صورتها فى صحيفة اليوم التالى ، تقف وسط الجموع الهادرة ، أسفل لافتة من القماش ، تعلن أن ديروط ترحب بالسيد وزير الصحة» (٧٨) .

إن السخرية هنا كالرواية التقليدية تنصب على وضع اجتماعى ، إنها تسخر من السياسة التى تهتم بالمظهر وتترك الجوهر ، وذلك من خلال المقارنة بين الترحيب بوزير الصحة ، وبين نعمان الذى لا يكاد يتحرك من المرض ، وهو موضوع قد تكرر كثيرا عند كتابة الرواية الواقعية .

وتتوارد مثل هذه التضمينات التى تسخر من مواقف اجتماعية ، وتنم عن موقف المؤلف المنتمى ، لأنه يرفض بعض قضايا مجتمعه التى لا يرضاها ، فهناك سيدة تتاجر فى الجبن الأصفر الموزع على الجماهير فى المستشفيات (ص ٨) ، وهناك خلافات تافهة بين أبى العيون وأم نعمان تنم عن ضيق الأفق عند القرويين (ص ٨٣) .

وقد ازدحم الفصلان الأخيران بكثير من المسائل الاجتماعية ، تضرب بجذور إلى أعماق المؤلف ، وترتد إلى ذكريات الطفولة . إن ذكرها هنا من باب التلذذ الذاتى ، وليست من باب التسجيل الهادف من البطل الوغد .

(١١)

إن المؤلف لم يستطع أن يتخلص تماما من أسر الشكل التقليدى . أنا لست ضد الواقعية بطبيعة الحال ، ولكن ضد أن تختلط الأمور ، فلكل رؤيته ومصطلحاته الفنية .

إن مستجاب يملك روح مغامر جرىء ، نلمسها خلال الرواية ، فهو يجازف فى مناطق لا يزال القارىء العربى يعتبرها سرا لايستباح ، وهذه الروح المغامرة تجعلنا نحس بأن هذه البداية عند مستجاب سوف تتخلص من ترددها بين القديم والجديد ، وتنطلق بلا أثقال ترهقها ، كما انطلق من قبل «نعمان عبد الحافظ .

المنيا : د. عبد الحميد ابراهيم

إشكالية الأنا والآخر..
قراءة دلالية فى رواية "أصوات"

محمد بدوى

- ١ -

رواية سليمان فياض « أصوات »[1] رواية مهمة لأسباب عدة ؛ فهى الرواية الوحيدة لقاص حكاء ، تنزع قصصه القصيرة إلى الطول والامتداد على مستوى الزمان والمكان ؛ وهى تمثل إضافة مهمة لموضوع روائى وثقافى ، تقليدى لكنه مهم وكاشف وضرورى ، هو الموقف من أوروبا ، أو إشكالية الأنا/الآخر ، وقد سبقتها فى التصدى لهذه الإشكالية روايات من مثل « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم ، و « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى ، و « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح وبضعة روايات أخرى لسهيل إدريس ويوسف إدريس وحميدة نعنع ؛ وهى أخيراً رواية ذات طابع خاص . وإذا كانت « موسم الهجرة إلى الشمال » تقف فى هذا السياق فارعة الطول ، بما حققته من إنجاز فى رؤية الإشكالية وتشكيل العمل الروائى وبنيته ، فإن أصوات رواية ذات طابع خاص ، ينهض على مفارقة ، سنحاول - من خلال المقال - تبينها .

وعلاقة الأنا/الآخر ، أو العرب/أوروبا ، جزء من وعى عام ، هو طرح لسؤال مهم يحتوى الذات القومية التى تجابه تحديات معينة ، والآخر المؤثر . وفى طرح الذات لنفسها كإشكالية إشارة إلى معطيات جديدة تفعل فى هذه الذات ، وتضعها فى مفترق طرق ، وهو - وإن كان إشارة إلى الوعى ، إلا أنه من ناحية أخرى إشارة شك فى الهوية القومية ، أو على الأقل شعور بخطر يتهدد هذه الذات ، ويزلزل الثابت المستقر . الحوار مع أوروبا - إذن ليس ضرباً من الترف الفكرى ؛ لأن أوروبا بالنسبة لنا معطى موضوعى اجتماعى وتاريخى . فقد شاء التطور التاريخى للبشرية أن تصبح أوروبا مهداً للبورجوازية ؛ لنمط من الإنتاج والعلاقات وأنساق القيم والنظرة إلى العالم . وهو نمط تحركه آليات محددة ، لعل أبرزها وأكثرها أهمية بالنسبة لنا ، أن قانون هذا النمط من الإنتاج ينهض على التراكم الرأسمالى والسعى ، من ثم ، لفتح أسواق جديدة للتصريف السلعى ، وتصدير رؤوس الأموال ، والسيطرة على منابع المواد الخام ، وكان هذا يعنى ظهور الإمبريالية ، أى استيلاء البورجوازيات الأوروبية الأم على البلدان المتخلفة ، فأضيف إلى تخلفها نهب مقدراتها ، وتحطيم بناها الذاتية من أنماط للعيش والعمل والسلوك ، مما قاد إلى تبعيتها حتى بعد انتهاء الوجود العسكرى الغربى ، أو تقلصه . وظلت هذه البلدان دائرة فى فلك القاهر البورجوازى الذى فرض قانون السوق العالمية ، عاجزة عن كسر طوق هيمنته ، متعثرة فى خلق مشروعها الخاص المتمايز .

على أن هذا النمط من الإنتاج لا يقف - فحسب - عند مستوى واحد هو المستوى الاقتصادى والسياسى ، بل يتجاوب هذان المستويان مع البنية الأيديولوجية فى علاقة بنيوية معقدة .

وفى أوروبا - مهد هذا النمط الكونى - كان ضروريا أن يحل محل فرسان الإقطاع « فرسان القانون » ، وأن ترتفع شعارات الحرية السياسية وتقديس الفردية لتحمى النمط الجديد القائم على حرية الملكية والعمل والمنافسة ، والتركيز على تبادلية السلعة . وأن يزدهر العلم التجريبى والاقتصاد السياسى ، فى الوقت نفسه الذى ازدهرت فيه المؤسسات النقابية والبرلمانية .. الخ . وقد كان موقف البورجوازيات العربية من أوروبا موقفاً إشكالياً لأنه مزدوج ؛ فمن ناحية جاءت أوربا غازية مستعمرة ؛ أى بقوة السلاح والعتاد ، فضلاً عن الأيديولوجية ، وهذا يعنى أنها ليست محض محتلة تبغى الأرض ، بل استعمار يتقدم ليحولها إلى سوق لتصريف

منتجه ، ومخزن للمواد الخام التى تعوزه ، وميدان لتصدير رؤوس أمواله ، ومعين لجيوش العمل الرخيصة . إنه بمعنى آخر نمط مغاير من السلوك والثقافة يتضاد مع أنماطها الموروثة ، بل يضع هذه الأخيرة فى موضع اتهام بمعاداة العقل والعلم والحرية[٢] .

وإذا كانت هذه الإمبريالية بالنسبة لنا هى « آخر » جاء ليحولنا إلى بلاد تابعة ومنهوبة فهو آخر مُغْرٍ بما يملكُ من أسباب الحياة وطرائق العيش والسلوك ، باختصار كان على هذا الوطن أن يمسكُ بندقية (صنعتها أوروبا) وباليد الأخرى يحاول أن يلحق بهذا الركب أى يحاول ولوج العصر . من هنا كانت أوروبا تحديا ، ينقل إلى الشرق الهادىء البسيط صخبه وتعقده وإغراءه ؛ ولذلك سقطت كل عقول مفكريه تحت سنابك الجواد الأوربى وعجلات عربية ، فهى إما أن تحدق فى ذاتها من خلاله ، وإما أن ترفضه فرقاً فتلوذ برحمها التراثى . ونستطيع أن نصوغ الأمر بلغة مصطلحية ، فنقول إن كل محاولات المفكرين العرب للوعى بتحديات الواقع والوجود الاجتماعى العربى وإعادة إنتاجه معرفيا جاءت على هامش التاريخ ، فلقد كانت مجلى لإشكاليات أطر معرفيه غريبه عن هذا الواقع ، سواء أكانت هذه الأطر تقبع فى زمن التراث أو فى زمن الآخر المتمحور على ذاته الأوروبية[٣] .

ولقد كان طبيعياً لوطن يقع فى محيط الدائرة البورجوازية أن يضع ذاته الممتدة عبر الزمان على منضدة الدرس والتأمل ، وكان تفحص الذات وتحولها إلى ذات وموضوع فى آن يعنى استدعاء الآخر الذى يمتلك من الحضور قدر ما نمتلك من غياب ، وهو حضور تبدى فى آليات للعمل والتفكير والفعالية الإبداعية .

- ٢ -

تتحرك « أصوات » فى هذه الدائرة التى وضعتها فى قسماتها البارزة ، واعية بحركتها ، بمعنى أن كاتبها يعى تصديه لإشكالية محددة ، فهو يقول فى غلافها الأخير « تعالج الرواية تجربة هامة من تجارب صدام الحضارات » أى أنه يرى أن ثمة حضارات لاحضارة إنسانية واحدة تتمايز داخلها البنى دون أن تتفارق ، بحيث يمكن أن نرى فى قوله إيغالاً فى القول بالخصوصية واعتداداً بوجود سمات فارقة فى كل بنية اجتماعية تمنحهابصمة خاصة ، تنتج عن التكون الاجتماعى والتاريخى لتطور الإنتاج والموقع الجغرافى وتأثيرات التكون الأيديولوجى . ولا يقف وعى سليمان فياض لدى إشكاليته على مستوى إنتاج الدلالة ، ولكنه يجاوز ذلك إلى الوعى بموقع روايته بين روايات أخرى ، تصدت للإشكالية ذاتها (تعالج الرواية تجربة مهمة من تجارب الحضارات وبرؤية جديدة أكثر واقعية ، وأحدث تكتيكا . وصدمة الحضارة فى هذه الرواية لا تحدث فى نفس فرد كما كان الحال فى الروايات السابقة ، وإنما تحدث فى قرية مصرية بأسرها ، عندما جاءتها سيمون الفرنسية زائرة مع زوجها المغترب . وتحدث الصدمة ردود أفعالها العميقة التى تبلغ ذروتها المحزنة ، حين تجتمع عجائز القرية لختان سيمون) .

ولعل هذه الكلمة على غلاف الرواية فى طبعتها الثانية أن تكون جد دالة وكاشفة ؟ فهى تشير إلى الوعى بالإشكالية على مستويى القول وكيفياته ، أو هى تعى جدل النص « أصوات » بالواقع من ناحية ، وبالنصوص الأخرى فى السياق نفسه من جهة ثانية ؛ ومن هنا يمكن للناقد أن يدرس النص من خلال سياقين هما السياق الاجتماعى والسياق النصى . وواضح أن سليمان فياض يرى فى روايته ميزة عن الأخريات ، فصدمة الحداثة تجرى فى نفس فرد أحد أما فى روايته فهى تصدم المجموع ، فتحدث الصدمة فى قرية بكاملها . والحال أن الحدث - لا الصدمة - يطول آخرين من خارج هذه القرية كمأمور المركز وطبيب المستشفى المركزى ؛ لكن هل يعتبر هذا الأمر امتيازا ؟ لندخل إلى النص محاولين التعامل مع معطى حسّى موضوعى عينىّ هو نصّ الرواية ، دون أن ننزلق إلى تصديق كلام الروائى الذى هو محض إشارة سميوطيقية خارج النص تبغى التوجيه .

منذ الكلمات الأولى فى الرواية ، ننتقل من فضاء إلى آخر ، كامن فى السياق . نحن فى مصر ، حيث تجرى الأحداث ، لكن الجمل تخلق خلفية مغايرة هى باريس ، وكأن لدينا سياقا يحتوى على حضور وغياب ومتبد وخفىّ . لكن هذا الغياب هو فى الوقت نفسه حضور قوى مؤثر ، فاعليته تؤثر فى الزمن الروائى وفى زمن القراءة أو زمن إعادة النص عبر تفسيره وتأويله . إن حضور الواقع المصرى وغياب الآخر ، يتضمن حضور هذا الآخر كإطار مرجعى للرؤية .

تنهض البنية الروائية على اثنينية ضدّية هى : الشرق/ الغرب ، وهى تولد عدداً آخر من الاثنينيات الضدّية هى :

التخلف/التقدم
الريف/المدينة
الدراويش/باريس .

لنصبح مع حيز زمكانى هو :

هنا/هناك
الآن/آنذاك

ويتبدى المكان - الشرق فضاء من التخلف والقدم والهشاشة ، ومعرضا لأمراض النفس والجسم . هو مكان تسطع فيه الشمس ، وبه يجرى النيل ، لكنه برغم ذلك موضع للرضوض . فالفلاحون يعملون فى الحقول الهادئة المنبسطة ، تجلدهم الشمس وهم يقومون بأعمال قديمة رتيبة . ويستخدمون أدوات بسيطة متدنية . والشوارع تبدو مستنقعات تغص بالقاذورات والبراز والبرك . أما الأطفال فهم حفاة عراة ، لا يعرفون سوى ألعاب ريفية ، يقضون يومهم فى الترعة والبرك الضحلة التى تنقل الأمراض إليهم ، أما النسوة فهنّ جاهلات خشنات ، يلبسن السواد ، ومنهن تفوح روائح العجين واللبن والجاز . يصفها ابن الدراويش الزائر ، العائد من باريس بعد أن غزاها واعتلى واحدة من بناتها ، قائلا : هذى هى قريتى «الدراويش» ، بيوتها الطينية الواطئة ، شوارعها الضيقة كأنما تخشى أبداً من غزو متوقع ، السواد الذى يكسو الوجوه ، ويلون ملابس النسوة ، والأرض الترابية الجافة السبخة ، وأكوام القش فوق أسطح البيوت . أما سيمون فتعجب بالشمس الساطعة وبالنيل ، بيد أنها تراه مكانا للتخلف أو لنقل أنها تراه مغايراً لواقعها ، فتسأل زوجها : أين الغابات ؟ لماذا يبدو المرض على وجوه الناس ؟ لماذا يزرع الناس بدون ماكينات ؟ لماذا يمشى الأطفال حفاة ؟ [ص ٣٦] .

وأهالى الدراويش قوم نهّازون للفرصة مستغلون ، فحين حاول أحمد بن مصطفى البحيرى شقيق المهاجر الزائر أن يبنى بيتا يليق بالمهاجر وزوجته الباريسية ، انتهز عمال البلدة الفرصة ، وطلبوا أجوراً عالية تجاوز أجورهم العادية . وأهالى الدراويش فضلاً عن ذلك غارقون فى ذواتهم ، أفقهم ضيق ، وهكذا يتبدى حقد أحمد على أخيه المغامر الناجح فى لاواعيه ؟ فيرى فى نومه أنه يقتل أخاه ، آنذاك يتذكر قصة قابيل وهابيل ، ويخشى أن يصير قاتل أخيه . لكن هذه الخشية شعور سطحى لا يجاوز القشرة ، إذ سرعان ما ينسى حلمه ويواصل الاستعداد لاستقبال المهاجر الناجح ، الذى سوف يجعل قامته تجاوز قامة عمدة الدراويش .

فى هذه الوصفية التى تكونها الرواية ، يمكن للمتأمل أن يرصد وعى الكاتب بالأيديولوجيا بوصفها تعبيرا عن بنية مجتمعية ، حيث تمثل الأعراف والأنساق القيمية والشعائر جزءاً فعالا فى تماسك البنية . هنا يمكن الإشارة إلى سلطة الأيديولوجية على معتنقيها . يدور حوار مهم بين عدد من النسوة ، اللاتى يسميهن الروائى فى كلمة الغلاف «عجائز القرية» ، حول عدد من الأمور ، تتداخل فيها القضايا الأيديولوجية مع طرائق العيش : «ضربت الحاجة تفيدة صدرها بيدها شاهقة ، وقالت :

- يا حبيبتى يا أختى . منذ متى تتحكم النساء فى الرجال ؟
قالت الست سنية هانم :

- أصلها ، يا اختى فرنساوية ، خوجاية ، وكل بلد ولها سلو ، وكل ناس ولهم حال .
وقالت الست نظيرة :

- لكن ، كيف ؟ هو اسم النبى حارسه وضامنه ، حامد ، ليس منا . كيف يتركها هكذا تعمل ما تريده ؟

وقالت أم خليل :

- وتدور فى البلد ، على حل شعرها ، فى حوارى البلد والغيطان . مع الولد ابن المنسى الخولى حتى إنهم شافوها تشرب الخمرة فى البندر» ص ٩٤

وفى هذا الوضع ، يبدو إمام المسجد أو الواعظ شخصا جد مؤثر ، فهو موجه فكرى ، وسلطته ليست مستمدة من وضعه الطبقى ، بل من قسوة الأيديولوجيا وهيمنتها على من يعيشون فى ظلها ؛ ولهذا يتذكر أحمد إثر استيقاظه من النوم الذى رأى فيه نفسه يقتل أخاه ، شيخ المسجد الذى قصّ يوما لأهل القرية قصة قابيل وهابيل . والحال أن قول الواعظ يصير مرجعاً ، يشير إلى ضرورة محاربة المرء لهواجس الحقد والغل .

ويبدو تأثير الواعظ فى قمته حين اجتمع عليه القوم من أعيان وموظفين وطلاب ليتحدثوا عن سيمون قبل أن تصل ، ويمتد الحديث حتى يتذكر الجالسون ماضى فرنسا فى الشرق ، ومعاركها فى مصر بخاصة ، وما ارتكبه الجنود والقادة من تجاوزات كان من آثارها موت عدد من أبناء الدراويش . وانتهاك نسْوتها ، هنا يتحول مسار الحديث ، ويحل بدلا من الفرحة الحزنُ والغضب . لكن الواعظ ينبرى ليعلن لهم أن الثأر من أهل سيمون يسقط بمرور سبعة أجيال ، آنذاك تشحب شحنة الغضب التى صنعتها الذكرى ويئول الغضب إلى رضى

وتبدو السلطة عنصرا مهما من العناصر المكونة لهذه المنظومة من الحياة ، فهى تتمايز بوضعها الذى يمكنها من حياة مغايرة لحياة المجموع ، ويمنحها وجاهة اجتماعية تجعل منها فئة محددة وليس الزى العسكرى سوى إشارة إلى هذا التميز على الآخرين ، ويبرز خطاب السلطة منذ أول كلمة إذ تبدأ الرواية به ، ويظل حاضراً طوالها حتى النهاية ، فالرواية أيضا تنتهى بحديث المأمور كما بدأت . وسوف نقتطف واحداً من المواضع

التى يبرز فيها خطاب السلطة هكذا يتحدث عمدة الدراويش :

«أكد علىّ مأمور البندر ، بوجوب ظهور الدراويش بالمظهر اللائق أمام حامد ، وبخاصة أمام زوجته سيمون الفرنسية ؛ حتى نرفع رأس حامد أمام زوجته ، ونرفع رأس الدراويش والناحية بل [و ؟] مصر كلها ، أمام الخواجات جميعا ، ممثلين فى شخص الست سيمون . وقد وجدت السيد المأمور ، وأكدت له ، بأننى سأولى هذا الموضوع كل عنايتى . وأعلنت له أننى سأدعو مشايخ الدراويش وأعيانها إلى اجتماع عاجل ، بخصوص ذلك . ومنذ عودتى من عند المأمور إلى الدراويش والبلدة كلها فى حالة طوارىء واستعدادات لاستقبال حامد ابن مصطفى البحيرى ، الذى فتح الله عليه فى بلاد الأعاجم ، وزوجته سيمون القادمة معه من بلاد الفرنسيس والفرنجة والأعاجم» .

قلت للجميع أنه لابد أن تظهر الدراويش بالمظهر اللائق بها وبالديار المصرية . ووافقونى على ذلك ، وأخذنا ، طوال أسبوعين فى تهذيب حشائش القنوات ، وترميم جسورها (فقد ترغب الست سيمون فى أن تتمشى عليها فى العصارى) ، وردمنا البرك والمستنقعات . ومن حسن الحظ أنه لم تكن لدينا زراعات أرز قريبة من الدراويش ؛ فتردم الشوارع والبيوت بالناموس ، وعبّدنا طرقات الدراويش ، وردمْنا حفرها بطبقة جديدة من الردم الذى اقتطعناه من جسر النهر ، الملاصق للأراضى المزروعة . واتفقنا على عدد كبير من الكلوبات مع أحد محلات البندر ، لنضعها وقت اللزوم على نواصى الشوارع الرئيسية طيلة الليالى التى ستقيمها سيمون فى الدراويش ، لكى تبدو الدراويش لسيمون وكأنها مضاءة فى كل الليالى من سنوات بعيدة . واتفقنا على ضرورة فرش الطرقات الرئيسية بالدراويش بالرمال المجلوبة على الجمال والحمير ، بعد نقلها بالمراكب المؤجرة طبعا ، من الصحراء المجاورة للضفة الأخرى من النهر . وحجزنا بالفعل لحامد وسيمون عشّة بمصيف الناحية القريب ؛ لتقيم فيها سيمون يوما أو أكثر ، حسب رغبتها إذا شاءت ذلك . وأصدرت أمراً ، أعلنه للكافة منادى الدراويش بمنع رمى مياه الغسيل والاستحمام فى الحارات والأزقة ، وبأن من يخالف هذا الأمر ، فسوف يتعرض لعقاب شديد من العمدة ومأمور البندر وعلى الحاضر أن يُعْلم الغائب . . » الخ ص ٢١/٢٢ .

وفى مقابل تخلف الشرق وفقره وجهله ، وخضوعه للخزعبلات كما يوحى اسم البلدة الدراويش ، يبدو الغرب منبعاً للتقدم وبنية مفتوحة لصعود المُجدين العصاميين ، أى أنه مجتمع مفتوح ، طبقاته مفتوحة ، يمكن للمعدم المطرود من بلده أن يعمل فيصعد من قاع المجتمع إلى قمته . وفى النص يرى الشرقيون الغرب على مستوى الايديولوجية لا على مستوى الواقع المتعين التاريخى ، فالمأمور يهتم ببرقية الباريسى ويتصرف حيالها بانبهار ، ويقوم بنفسه بكل الاهتمام وبكل ما طلب منه ، أما محمود بن المنسى فيقول فى قول مكتنز بالدلالة : «فجأة ، وعلى غير موعد ، إختل الكون فى أعيننا وعقولنا» ذلك لأن الدراويش قرية صغيرة ، تغط فى تخلف آسن ، هادئة فى سبات الشرق العميق مذعنة لمقدرات الأمور بها ، حياة أهلها بسيطة ساكنة ، لا تجاوز العرق والإفراز والتناسل ، وإذ تجىء سيمون يتحرك كل شىء هكذا ، يصف أحد متعلمى القرية الأمر : «نزلت سيمون . هذه هى سيمون ، قادمة لتوها من عاصمة النور ، من بلد البوليفار ، والسوربون والحى اللاتينى ، وغابة بولونيا ، وميدان الشانزليزيه . ومن خلال هذا الوصف لكلمات محمود بن المنسى ، يتجلى كيف تتبدّى العلاقة على مستوى الايديولوجية ، فإذا تذكرنا أنه يتعامل مع الكتب ، فهمنا من أين عرف البوليفار وميدان الشانزليزيه والحى اللاتينى وكيف عرف السوربون ، وغابة بولونيا ، فكم تحدث الحكيم عن البوليفار وتلاه لويس عوض ، وكم حلم طه حسين ومحمد صبرى بالسوربون ، وكم هى حاضرة فى وعى متعلم من الأربعينيات ، غنائية شوقى عن «غاب بولون» .

وتبدو سيمون شيئا غير عادى ، متميز ، يغاير ما ألفه الناس رجالاً ونساء . فهى تبدو فى عينى محمود بن المنسى :

« ليستَ جذابة ، ولا جميلة ، ولا قبيحة ، جلدها أحمر ، لوحته الشمس فى الطريق بسرعة . عودها على نحافته بض وممتلىء ، فستانها الأزرق الريشى ، بشرتها ، فاتنان وساحران معا . خطوها عزف ، وعيناها الزرقاوان تبرقان حيوية ، عديدات هن فى قريتنا أجمل كثيراً منها ، وأكثر جاذبية ، لكن هذه فيها روح ، وشخصية متكبرة ، وعزيزة ، على ما يبدو فيها من خفة ومرح وبساطة [. . . .] سيمون ! آه . . سيمون . كم هو جميل اسمها وساحر ، جمال عينيها وسحر الكاميرا التى تتدلى من كتفها ، عند خصرها النحيل ص ٣٠/٣١ .

وإذا كان محمود بن المنسى طالب البكالوريا الذى يعرف الفرنسية ، يصف سيمون هذا الوصف الدال على الانبهار ، حالماً أن ترضى عنه ، فتأخذه معها حين تعود إلى باريس ليدرس الطب هناك ، ويعمل فى شركات حامد ، فإن العمدة يحولها إلى وليمة جسدية : « وجاءت سيمون مع حامد وأخيه

أحمد إلى الدوار بمظهر أبهج قلبي كذكر وأغضبني كرجل . ظهرها عار حتى المنتصف ، وشعرها مرفوع عن عنقها الطويل الذي يشبه عنق الغزال ، وثدياها بارزن ، ناهدان ، والنقرة بينهما مفتوحة وفاضحة ، وذيل فستانها الأحمر قصير ، فوق الركبتين . وكان شباب الدراويش والبلاد المجاورة يتصايحون خارج الدوار كالمجانين . وفكرت أنها ستفسدهم وتفتن علينا نساءنا المحجبات ، وبناتنا العفيفات . لكن ، ما باليد حيلة . فهذه هي الحال في بلادها ، ومن شب على أمر شاب عليه ، وهي بعدُ ضيفة ، وزوجة واحد من أبناء الدراويش . غير أنني استحقرت حامد من كل قلبي ، وصغر في عيني ، وهمست لنفسي في سري : « النطع » . . ص ٤٩/٥٠

وهكذا يقيم الكون الروائي تضاداً بين الشرق والغرب ، أو بين الدراويش وباريس أحدهما منبع التقدم والآخر نقيضه ، أحدهما غارق في الميتافيزيقا والآخر ينضح بالعقلانية ، وفي مشهد ختان سيمون ، يجهد سليمان فياض لتصوير كيفية موتها بلغة حادة ، تشير إلى اغتيال التقدّم . ومن هنا يعلق المأمور قائلاً : « أية بربرية هذه التي أحكمها » ، وتنتهي الرواية بسؤال منه إلى الطبيب :

قل لي . . . . ما سبب الموت الحقيقي ؟

كان الطبيب شارداً ، فقال لي باضطراب ، والدهشة مرتسمة على وجهه :

نعم . آه . . موتنا ، أم موتها ؟!

وهو سؤال استنكاري ، يثبت أكثر مما ينفي ، ويشير بأصابع الاتهام إلى الجماعة البشرية ، وكأنه يقول : إن موت سيمون ليس موتاً لها بل موت لنا لأنها هي التقدم الذي اغتلناه .

- ٣ -

هل يمكن القول أن فياض يرى العلاقة العرب/الغرب من خلال ايديولوجيا الآخر ؟ إذا أعدنا قراءة الرواية ثانية ، محاولين التقاط الخفي فيها ، يمكن أن نرى فيها نسقاً محدداً ونقيض هذا النسق في آن .

لقد بدأت الرواية بوصول برقية من باريس فارتجت الدنيا واختلت في عيون أهالي الدراويش وعقولهم ، وكأن هذه البرقية نذير حرب ، أو إشارة باغتتهم فمزقت هدوءهم ، وكأن هذه البرقية مدافع نابليون النازي التي باغتت مصر منذ قرنين ، فرجتها رجا . وقبل أن يصل السائحون ، يتذكر أهالي الدراويش ما حدث لبلدتهم على يد الإفرنج : « وبين ما تذكرناه ، وهذا ما أكده لي جدي ، وحدثتني عنه جدتي ، رحمة الله عليهما ، أن الفرنسيس قد أقاموا في الدراويش سنين ، وعاشروا نسائنا ، والعياذ بالله في غير حلال . وبعضهم أقام في بلادنا وأسلم ، وتزوج من نسائنا ، ومارس التجارة أو فلاحة الأرض . واكتشفنا ، نقلا عن المسنين ، أهل الخير والبركة ، نقلاً عن الأجداد الراحلين ، أن قريتنا مات فيها من أبناء الدراويش والبلدان المجاورة ، وبيد قوم سيمون ، سبعة عشر ألفاً » ص ٢٣/٢٤ .

على هذا النحو تعمل الذاكرة ، وهي ليست ذاكرة فرد يغوص في نفسه ، وإنما ذاكرة جماعية ، تعي ما حدث لأصحاب البلاد من تقتيل وانتهاك ، وقد يفسر هذا مشهد استقبالهم ، حيث يبدو محتوياً على كثير من معاني الغزو لقرية تبدو كأنها « تخشى من غزو متوقع » ص ٣٨ على حد تعبير المهاجر ، الذي يقول مستطرداً « منحنى هياج الناس من حولنا ، شعوراً بأنني غاز مظفر » ص ٣٩ .

ولم يقف الأمر لدى مظهر الغزاة الذي ارتبط بقدوم الفرنسية وزوجها ، بل جاوزه إلى الاعتداء الفعلي على نسق القيم وسلوك العيش اللذين يحيا أهالي الدراويش في ظللهما ، فقد قصت سيمون شعر زينب على الطريقة الفرنسية ، وأخذت تعلمها بعض الكلمات الفرنسية حتى صارت زينب تنادي حامد بـ « هامد » تشبها بالغالب المبهر بل إنها أخذت تردد « وي مدام » و « وي مسيو » و « بردون شيري » . وقد عاشت سيمون في الدراويش كأنها في باريس ، فهي تغلق على نفسها الحجرة لتراقص حامد ، وهي تتجول في البلدة وتغشى المقهى ، وتشرب البيرة أمام أهالي البلدة ، يقول أحمد البحيري « هكذا فرضت سيمون النظام علينا ، وكان حامد يترجم لنا ما تريده وينقل إلينا ملاحظاتها أولا بأول ، وعهدي بأن يسير الإنسان في مأكله ومشربه حسب البلد الذي يذهب إليه » . وعلى هذا النحو أضحت سيمون سلطة ، ففي حضورها لا يتمكن أحد من الحركة العفوية ، ولذلك يمتلىء الكون الروائي بسيمون ، ويشحب حامد ، يصبح ظلاً ، وكأن مهمته - نصيا - تتلخص في أن يأتي بها إلى الدراويش .

وإذا كانت ذاكرة الدراويش لم تنس جرائم غزاتها ، فإن سيمون سليلة الغزاة لم تنس أيضا ، لنقرأ هذا المقتطف من مذكرات محمود بن المنسي : « لكن أغرب هذه الزيارات التي قمنا بها ، كانت زيارتنا لدار ابن لقمان بالمنصورة . لقد طلبت سيمون هذه الزيارة فدبر لها المأمور ذلك في اليوم التالي ، وكان

يوم الأربعاء الماضى . أرادت أن ترى السجن الذى سجن فيه الملك الفرنسى الأسير يوما . ورأت القيد ، والمكان ، والحارس . وذهبنا إلى حديقة شجرة الدر ، وسردنا لها ما فعلته شجرة الدر حين مات زوجها الملك . وفى الطريق إلى السيارة ، ونحن داخل الحديقة ، مالت سيمون نحوى ، وسألتنى :

- قل لى . . هل حقا أن السجان صبيح قد خصَى الملك ؟

أجبتها بصدق ، وفى حرج بالغ من سؤالها ، الذى يشى بمدى ما يعتقده قومها فينا :

- حقيقة لا أعرف .

فعادت تقول :

- ما معنى كلمة « طواشى » إذن ؟

فقلت لها :

- لا أعرف أيضا ، لكننى سأسأل

عادت تسأل :

- حسنا . ما الكلمة التى تقابلها بالفرنسية ؟

هززت لها رأسى معبراً عن عجزى عن الإجابة (وسوف أحاول أن أعرف معنى هذه الكلمة) . ولعنت فى سرى هذا الشاعر الذى قال يوما ، ووصلت قولته إلى باريس :

« والقيد باق ، والطواشى صبيح » .

وأردت أن أحدثها عن الآلاف السبعة عشر ، الذين قتلوا بأيدى قومها فى هذه المعركة ، وفى الدراويش وحدها ، وعن النساء اللاتى قدّت بطونهن لمعرفة ما يحملن من ذكور وإناث ، وعن الدجاج والبط فى الدراويش ، الذى كان يقتل بدك عصاة فى مؤخرته حتى تخرج من العنق أو الفم ، وعن القرى التى أبيدت بأسرها على يد جيش نابليون ، لكننى راعيت أنها ضيفة » ص ٧١/٧٠

وهكذا على مستوى أعمق ، تقف سيمون وأهالى الدراويش فى حالة مجابهة ، أو عداء مستقر ، وفى هذا الإطار من المجابهة يصبح قتل سيمون تعبيراً عن عداء جماعى تاريخى يؤججه الماضى ، الذى كنا ضحيته .

هل يمكننا إذن أن نرى فى رواية « أصوات » نسقاً ونقيضاً للنسق بالمعنى الذى نبه أدورنو إليه فى حواره مع لوسيان جولدمان[٤] ، بحيث يكون النسق كالتالى :

١ - تجىء سيمون وحامد إلى الدراويش

٢ - يرفضان تخلفها ويشيران إلى طريق التقدم

٣ - ترفض الدراويش التقدم ، فتغتال رمزه

ومن ثم ، يصبح نقيض النسق هكذا :

١ - تجىء سيمون وحامد غزاة

٢ - ينتهكون النسق القيمى القائم ، مذكرين بإرث الاستعمار

٣ - يدافع أهالى الدراويش عن أنفسهم فيغتالون الغازية .

- ٤ -

لا تنبىء «أصوات» عن هم لغوى خاص لدى كاتبها ، وربما يرجع ذلك إلى الحرص البالغ على التوصيل ، أى أن سليمان فياض يبحث عن القاسم المشترك الأعظم بينه وبين متلقيه ، ولذلك يمكن القول إن لغة أصوات لغة تجهد وراء الإيصال . ولا يعنى هذا أن فياض يعمد إلى خلق مسافة بينه بوصفه ذاتاً خالقة وبين لغته بوصفها أداة هذا الخلق ، بحيث نصبح مع تشيىء العالم وعريه وصلابته ، ومن ثم مع لغة شفافة معراة من المجاز والشعريات Poetisms إن الأمر مختلف عن ذلك . فليست اللغة قياسية تماما Standard كما أنها ليست فى عرس ، إنها على الأحرى تركز على ما سماه ياكوبسن بالوظيفة الإفهامية ، وهى وظيفة خاصة بمستهلك النص لا منتجه[٥] .

وهكذا تتكون الرواية من مستويات لغوية عدة ، فلغة السرد والوصف صحفية وإن تكن مكثفة تحاول بناء الحدث عن طريق التعاقب الزمنى المنطقى ، ومن ثم تسود جمل نحوية محددة ، مغلقة ترتبط بما يسبقها وتكمل ما يليها فى خطاب واضح ، علاقاته منطقية ، متنامية فى خط صاعد . ويعمد فياض إلى استخدام ألفاظ تنتمى إلى إطار مرجعى خارجى ، قد يكون فولكلوريا مثل اسم القرية ، وقد يكون جغرافيا (فارسكور ، المنصورة) وقد يكون تاريخياً (صبيح ، ابن لقمان ، نابليون) وقد يكون أيديولوجيا ، (بردون شيرى ، وى مدام . .) وقد يكون اللفظ كاشفاً عن تشكيلة اجتماعية ، يقول العمدة : (قلت للجميع لابد أن تظهر الدراويش بالمظهر اللائق بالديار المصرية) وأحمد البحيرى يخشى أن تستولى زوجته على النقود التى منحها حامد للأطفال فيعبر عن ذلك قائلا (حتى لا يفقدوا كل هذا المال ، أو تنام عليه زينب بأى حجة) أما زينب فتقول بعد موت سيمون (فقعت من قلبى صوتاً داويا) .

على أن اللافت فى هذه الرواية هو زاوية النظر Point of

view[6] ، فنحن لسنا مع زاوية واحدة ، بل مع أكثر من زاوية ؛ فالرواية تتكون من أربعة فصول ، هي:عودة الغائب ، دوامات . . . في الدراويش ، مذكرات محمود بن المنسى ، الحصار ، أما الأحداث فتصلنا عن طريق ضمير المتكلم شاهد العيان . للمأمور الذى يتحدث مرتين ، وحامد الذى يتحدث مرة واحدة ، والعمدة الذى يتحدث مرتين ، وأحمد البحيرى الذى يتحدث ثلاث مرات ، أما زوجته زينب فهى تتحدث مرة واحدة ، ويتحدث محمود بن المنسى مرتين ، فضلاً عن مذكرات طويلة عن ثلاثة أيام ، على حين لا تتحدث سيمون ولو لمرة واحدة . وقد عرف هذا التكنيك عن الرواية الطليعية فى الغرب ، وشهر به بخاصة الروائى الأمريكى الفذ وليام فوكنر من خلال روايته التى ترجمت للعربية بعنوان «الصخب والعنف» ، حيث استخدم أنا المتكلم ليفتت الزمن بمفهومه الطبيعى ، من خلال كون روائى ملحمى ، أما سليمان فياض فالزمن لديه يتتابع منطقيا ، وقلما عاد إلى الزمن الماضى . إن أصوات تلجأ إلى هذه الكيفية البنائية ليستطيع رؤية الواقع المتراكب المعقد ، وليتمكن من النظر إلى الموقف من أكثر من زاوية ، ولهذا تتكاثر الزوايا ، ونصبح مع زاوية رؤية هى الراوى الكلى الملم بكل شيء Omniscient[7] ، ولذلك فاستفادة فياض من التكنيك الفوكنرى ، أو تيار الوعى كما تجلى - على سبيل المثال - فى رواية الأمواج لفرجينيا وولف[8] استفادة موظفة لشكل محدد من السرد والوصف ، هذا الشكل يكدح خلف تكوين حبكة منطقية فى نحوها التعاقبى ، وفى تصوير واقع تاريخى صلب ، بحيث جاءت الرواية مقسمة إلى بداية ووسط ونهاية . فلقد كانت الدراويش هادئة تغط فى سبات الشرق العميق على حد تعبير ماكس فيبر ، تحيا حياتها المتخلفة المذعنة وبغتة ارتجت الدنيا أمام أهلها ، وتصدرت سيمون المشهد ، وطغى حضورها على كل حضور ، وعندما سافر زوجها الى القاهرة لبضعة أيام ، قامت «عجائز القرية» بقتلها فتنهى الرواية وعلى هذا النحو نجد أنفسنا مع حادثة صاخبة ، سرعان ما تعود بعدها القرية إلى سباتها دون أن يترك مجيء سيمون أو مصرعها أية بصمة ، وربما يساعد التخطيط التالى على تثبيت هذه المقولة وتجليتها :

الزيارة

قبل الزيارة ← ← بعد الزيارة

وكأن زيارة سيمون وزوجها محض نتوء .

والآن هل لنا أن نتساءل : أين صدمة الحضارة ؟ وهل حدثت فى قرية مصرية بأكملها كما يحاول أن يوجهنا المؤلف على غلاف روايته ، ألاحظ - بدءاً - أن التخطيط السابق يتيح القول إن البناء الروائى ينهض على حادثة ، ولست أعنى ضرورة أن تحدث فى مصير الواقع ، وإنما أعنى أنها حدث صاخب ، قد يكون طريفاً ، وقد يكون دالاً ، لكنه بالرغم من ذلك يعوق منتج النص عن إدراك تراكمات الواقع وتعقده والتواءاته . إن هذا الحدث يحول الأنظار عن كون اجتماعى ضخم ، فيختزله فى حادثة . إنه بلغة مصطلحية يخلق «أمامية الحدث» التى تغازل القارىء العادى الذى لا يشارك فى إنتاج دلالة ما بوصفه ذاتا فاعلة ، وإنما يتلقى فحسب .

إذا توقفنا أمام شخوص الرواية ، الذين صنعوا أحداثها فسوف نكتشف دلالة مهمة . فقد منح المؤلف حق الحديث لعدد من الأشخاص ليقصوا للقارىء ما حدث أمامهم وهم هنا يرون الأحداث من خلال موقع ما ، طبقى ، ثقافى ، فئوى . . . الخ . أما هؤلاء الشخوص فهم :

ممثلان للسلطة = المأمور وعمدة القرية
حامد = المهاجر الزائر
أحمد = شقيق المهاجر ، يعمل بقالاً
زينب = زوج أحمد
محمود بن المنسى = طالب بكالوريا

وقد شارك آخرون فى الحدث دون أن نسمع صوتهم ، مثل شيخ المسجد الذى أفتى بفتوى سقوط الثأر من أهالى سيمون وهو مثقف تقليدى بالمعنى الجرامشى ، كما شارك آخرون من متعلمى الدراويش وأعيانها وهم إما تقنوقراط أو بيروقراط ، أما محمود بن المنسى فرؤيته القائمة على تبنى أيديولوجيا القاهر التاريخى لشعبه ، تجعله ملتبس الموقع وإن كانت أحلامه الباريسية ترشحه لأن يكون جزءاً من الغرب . أما أهل القرية الحقيقيون من المنتجين فتقول الرواية عنهم : « لم يخل الأمر من عدم اكتراث ، من الكثيرين ، من بعض رجال القرية ونسائها ؛ أخذوا يمارسون أعمالهم اليومية المعتادة ، فى البيوت والطرقات والمزارع ، فليس لهم كما أعتقد ، فى العير ولا فى النفير ، غالباً لم يكونوا من الأقارب ولا من الأعيان ، كانوا يكدحون على معاشهم ، كالعادة ، يوما بعد يوم » صـ ٢٦

- ٥ -

على هذا النحو قدّمت رواية سليمان فياض رؤية لإشكالية جدّ مهمة ، بل تكاد أن تكون إشكالية كينونة لمنطقة شاسعة من

الأرض ، وملايين عدة من البشر . وقد حاول الروائى أن يقرأ واقعه ، محاولاً أن تكون قراءته لهذا الواقع خاصة ومتميزة . إن هذا يعنى أننا لسنا إزاء واقع غُفل منعكس ، وانما نحن مع واقع مغاير للواقع المادى فى تعينه ، واقع ورقى يخضع لآليات تنظيم خاصة ، ولأدوات هى أولا تنتمى إلى الايديولوجيا[٩] . ومن هنا تأتى مشروعية مثل هذه القراءة الدلالية ، التى تحاول الشرح والتأويل ، وإدماج النص فى سياقية الاجتماعى والنصى ، ومن ثم يتسنى لها أن تومىء إلى واحد من القراءات الممكنة لنص ، تمكن طبيعته من قبول قراءات أخرى مختلفة ، بل قد تكون متضادة .

القاهرة : محمد بدوى

هوامش

(١) أعتمد على الطبعة الثانية ، التى أصدرها المؤلف فى القاهرة ، ١٩٧٧ ، وسأذكر أرقام الصفحات فى متن المقال .

(٢) راجع : إدوارد سعيد ، الاستشراق ، ترجمة كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث بيروت Bryan, S. Tuerner, Marx and the end of orientalism, Georg Allen and Unruin, London, 1978.

(٣) راجع لمزيد من المعلومات : عبد الله العروى ، الأيديولوجية العربية المعاصرة ، ترجمة محمد عيتانى ، دار الحقيقة ، بيروت وقارن بـ . . محمد عابد الجابرى «الخطاب العربى المعاصر» دار الطليعة ، بيروت سنة ١٩٨٣ .

(٤) راجع قراءة جابر عصفور للوسيان جولدمان فى مجلة فصول ، العدد الثانى من المجلد الأول .

(٥) راجع : j, culler, Strucuralist Poetics, London, 1974

(٦) Northrop Frye, Anatomy of criticism, Princeton University Press, 1973, P 315

(٧) نفسه .

(٨) راجع رويرت همفرى ، تيار الوعى ، ترجمة محمود الربيعى دار المعارف ، القاهرة

(٩) راجع دراسة تيرى ايجلتون لعلاقة الشكل بالأيديولوجيا فى الفصل الثالث من Criticism and Ideology, London, P 65.

"اللجنة"

صنع الله إبراهيم .. وكبرياء الرواية

محمود حنفي كساب

في الرواية الأولى : «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم - التي أصدرها عقب الإفراج عنه بعد اعتقال دام سنين عدة ، قدم لنا شخصية المثقف المطارد برائحة مريبة ، والعيون تراقب تحركاته ، ومن ثم تحول إلى إنسان يطلب أن تكون له كينونته المستقلة في وطن يكاد ينزلق إلى الهاوية ..

وفي روايته الثانية «نجمة أغسطس» والتي نشر أوراقها على صفحات مجلة «آخر ساعة» مع كمال القلش إبان رحلات التوربينات» عبر النيل إلى أسوان ، حيث السد العالي ، استطاع صنع الله إبراهيم أن يقدم إلى القارىء العربي شخصية المثقف الذي يسعى لإبراز عبقرية شعبه وقدرته على الإنجاز ، وفي نفس الوقت يدين الممارسات التي تمارسها السلطة تجاه كل إنسان يعمل فكره .

وهاهو في روايته الثالثة « اللجنة » * يعزف نفس اللحن وإن اختلفت التنويعات عليه هذه المرة .

في « اللجنة » مثقف متلهف إلى الانضواء تحت أعلام لجنة متحكمة غامضة ، ولديه دراية كاملة بكل الأشياء التي تحرك العالم اليوم ، وخاصة في الجانب الرأسمالي الامبريالي ، وهو يركز على الكوكاكولا كشركة أخطبوطية ، وكرمز لخطورة الانضواء تحت أعلام الامبريالية أو حتى مغازلتها ، لأنها - أي الشركة - يمكنها صناعة الدول والأنظمة .. وتتقدم الشخصية المحورية إلى اللجنة ، ولديها من الدلائل الكثير ، بحيث تثبت للجنة وللقارىء أنها شخصية موطوءة بمعنى مقهورة ، ومستعدة تماما لكافة الطلبات

والكاتب يدين - من خلال الشخصية المحورية - كل الأشكال والأنظمة والشخصيات العربية ، ويوضح مدى مالدى المثقف من إحساس حاد بالرفض لكل ماهو قائم ، والتأكيد على زيف جميع المؤسسات .. ثم هو - حسب المعلومات المتاحة من الرواية - يؤكد أن المثقف المتقدم للجنة ذو ملامح متمردة ، وهو كاتب ولكنه مجهول في دنيا الكتابة .. وهو - أي المثقف - عندما يختار الشخصية اللامعة التي كلفته اللجنة بأن يكتب بحثا عنها ، يختار شخصية تجمع في داخلها - حسبما أورت المجلة الأمريكية - كل المتناقضات التي تضطرم داخل العديد من قادة الفكر والاقتصاد والسياسة في العالم الثالث ، مما يؤكد أن بطل الرواية ، ومن ثم الكاتب ضد هذا النموذج ، وأنه يود فضحه عن طريق البحث الذي يضطلع به لحساب اللجنة ، مما يشي بمدى حساسية الكاتب لكل لتغييرات التي لحقت بمجتمعنا ، الأمر الذي يوضح أزمة المثقف المحاط بأعضاء اللجنة ، وعذاباته بسبب أنه منتهك نفسيا وبدنيا .

وحينما نوغل في الرواية - بالتحديد عند إنهائنا للفصل الرابع - نكتشف مدى اهتمام الكاتب بالتركيز على جزئيات المثقف الذي يعيش وحيدا في المدينة الكبيرة ، والكثير من المواقف التي توضح شخصيته وانتماءاته الفكرية وجوانياته ، وإحساسه بالضياع والمراقبة طيلة الوقت ، وكان الرجل القصير - عضو اللجنة- رمزا لتلك المراقبة المملة والمميتة في نفس الوقت .

وأمام اللجنة يؤكد المثقف أنه معاد تماما لكل الاحتكارات ، وأنه مع شعبه في معاناته اليومية ، وأن سبب ما تعانيه شعوب العالم الثالث هو تحكم الاحتكارات العالمية . وتتضح هوية اللجنة من تشكيلها على هيئة محكمة تتقصى وتحاكم من ناضل ضد الهيمنة . وفي نفس الوقت المثقف رجل يضرب بجذوره في الأرض المصرية ، وأن مهمة تلك اللجنة هي قلعه من جذوره ..

وفى نهاية الرواية يضع المثقف الحل الذى كان واجبا عليه عند مواجهته للجنة فى المرة الأولى ، وعندما يفشل فى إقناع اللجنة ، ويرتكب جريمة - فى نظرها - تحكم عليه بعقوبة أكل النفس ، وهى العقوبة السائدة اليوم لكل من يفكر بصوت عال فى مواجهة اللجان .

ومن المهم جدا العودة إلى البداية ، أقصد بداية الرواية التى يمكن إعطاء القارىء بعضا من خطوطها الرئيسية ؛ فالرجل المثقف جدا يذهب لمقابلة اللجنة المكونة من أناس مختلفى السحن والملابس والمشارب ، وعندما يدخل عليهم ، وكان قد استعد للمقابلة لمدة عام ، يطلبون منه التدليل على كفاءته الفكرية والنفسية إلى جانب أهمية أن يريهم مهارته فى الرقص . . ويرقص الرجل بمهارة ، ويدلى بمعلوماته السياسية والتاريخية فى مهارة لا تقل عن مهارته فى الرقص ، ويظهر لهم شذوذه ، وترضى عنه اللجنة بعدما يحكى لهم عن المعجزة الهندسية (الهرم وأبو الهول) . . ويغادر اللجنة وهو متلهف على معرفة النتيجة ، وظل باقيا فى شقته منتظرا استدعاء اللجنة له وبشارته بالنجاح ، إلا أنه لم يتلق سوى برقية تطلب منه كتابة بحث عن ألمع شخصية عربية ، وانتابته الحيرة ، ما معنى كلمة ألمع ؟ وعندما توصل إلى الحل بعيدا عن كل الشخصيات التى يعايشها أو يعرفها . كان الدكتور الذى رآه راكبا سيارته السوداء الفارهة ، ويتحدث بالتليفون اللاسلكى ، ورأى مثيله فى عاصمة عربية ، وبدأ البحث عن عناصر دراسته فى تلك الشخصية المثيرة التى سيقدم عنها تقريره للجنة . . وقادته قدماه إلى أرشيف المجلات والصحف اليومية . وأخيرا وجد بغيته فى مجلة أسبوعية فنية ، ووجد كل التفاصيل عن هذه الشخصية ، ثم اتجه إلى إدارة الإعلانات باحدى الصحف ، ووجد أن هذه الشخصية لها ضلع كبير - عن طريق ابنه من زوجته الأولى - فى التبشير بعودة الكوكاكولا الأصلية !

وبينما هو عاكف على تصنيف أوراقه والإعداد لكتابة بحثه عن الشخصية اللامعة فوجىء بأعضاء اللجنة يزورونه ، وينتشرون داخل شقته ، ويتفرجون على كتبه وبطاقاته ، ويحكى لهم عن إنجازاته فى البحث عن شخصية الدكتور ، وكيف أنه يعد - طبقا لبرقيتهم - ألمع شخصية عربية كان لها أكبر الأثر فى أن تظل الكوكاكولا سيدة المشروبات الغازية فى السوق العربية ، وانتهت اللجنة من تفقدها لشقته ، وتركت له حرية إنهاء البحث ، وأخذت معها المقال الذى نشر بالمجلة الأمريكية عن الدكتور اللامع وبعض البطاقات ، وتركت له زميلا من أعضاء اللجنة هو الرجل القصير (المدكوك) الذى ظل ملتصقا بصاحبنا طيلة الوقت ، يأكل معه ، ويناقشه ، ويتبعه إلى دورة المياه ، وينام إلى جانبه ، وفى الصباح ظل معه يتابعه ، ويفتش فى كتبه وأعماقه ، ويناقشه فى بحثه ، واكتشف بطل اللجنة أن المراقب يحمل مسدسا ، وكان هذا هو الجسم الصلب الذى ارتطم بفخذيه عند الفجر ، وتناولا الإفطار ثم الغداء والقهوة ، وعندها أحس صاحبنا بقوة وراحة تفيض منه على غير العادة .

وذهب لمقابلة اللجنة التى كانت فى حداد بسبب مقتل العضو القصير ، ويقف صاحبنا أمامها يدافع عن نفسه ، ويبرر الأسباب التى جعلته يقتل الرجل القصير ، وسألته اللجنة : كيف تسنى له معرفة أن القصير المقتول كان لديه مقطر للمياه ، وكيف تسنى له أن يعرف سر التنويع وأهميته ؟ فأجابهم : انه من مطالعته لأرشيف الصحف تمكن من فهم السر فى عودة الكوكاكولا إلى مصر والصين ، وسر قوة كلمة التنويع التى أتاحت للشركة كل هذا المجد ، وكيف أن التنوع أتاح لمصر أسلحة أمريكية وإيطالية وألمانية ، وكيف تم القضاء على السيجارة المصرية الوطنية لمصلحة السيجارة الأجنبية ، ولكنه لم يبح بأسباب قتله للقصير ، مما دفع باللجنة إلى تهديده بأقصى العقوبة .

وظل ينتظر قرار اللجنة بشأنه . . سأل الساعى عن القرار الذى يمكن للجنة أن تصدره بشأنه ، رد الساعى بأن ذلك حسب الحالة ، وغالبا يكون الأكل ، وعندما استوضحه عن ذلك قال الساعى : تأكل نفسك ! وانطلق صاحبنا هائما فى المدينة التى غزتها الكوكاكولا وسيارات كارتر الفاسدة والهواء الملوث الذى يسيطر على مناخها - ولدى عودته ركب الأتوبيس ، وفى داخله نال « علقة » ساخنة من جراء تدخله فى عراك نشب بين امرأة ولوطى مما أدى إلى إصابة ذراعه ، وعندما ذهب إلى المستشفى لم يجد الطبيب ، مما اضطره إلى الذهاب إلى عيادته ، ورغم علاج الطبيب لذراعه إلا أن الألم استمر . . وتوجه إلى شقته ومعه زاد عدد كبير من الأيام ، وطلب من البواب عدم إزعاجه بالزائرين ، وأحضر عددا من التسجيلات الموسيقية ، واستسلم لنغماتها ، وعندما بدأ الفجر يشع بأنواره بدأ يأكل ذراعه المعطوبة !

والرواية - حسبما تقدم - تلج عالم المثقف المنتهك فى العالم الثالث ، تقدمه وهو مسحوق بأحلامه فى أن يكون شيئا . وهو عندما يسلك السبيل المتاحة أمامه لا يجد سوى اللجنة التى من شروطها أن يكون متفوقا فى الرقص ، ورغم ذلك لم تكتف بأن يكون راقصا ، وإنما أصرت على أن يعطيها كل نفسه من الداخل ، وكل جسده وكل فكره ، وعندما لاحت منه إشارة تمرد واحدة تركزت فى قتله لعضو اللجنة القصير المدكوك ،

كانت غلطة عمره ، وبالتالى كان قرارها ـ أى اللجنة ـ بأن يأكل نفسه ، وبدأ الأكل من ذراعه المعطوبة الذى لم يجد من يعالجه له جيدا . .

والمؤلف فى بداية صفحات روايته لا يترك شاردة أو واردة دون أن يبررها للمتلقى حتى يمكنه من الإحاطة بالجو الروائى الكامل الذى تدور فيه الحوادث ، وحتى يظل خط التوتر منتصبا حتى النهاية ؛ فعندما يذهب لمقابلة اللجنة ، ويقف على بابها يجد **« عجوزا فى سترة صفراء نظيفة ، تنطق ملامحه بالطمأنينة التى تغشى وجوه من يرفعون راية الاستسلام عندما يجدون أنفسهم فى نهاية المطاف ، فينسحبون من صخب الحياة والصراع الدائر على مظاهرها الفانية » ص ٥** . . ولابد أن القارىء يذكر أن ساعى اللجنة هو الذى أنبأه بقرار اللجنة فى شأنه ، ولم يرد من الرجل فى السياق أية تعليقات مما يشى بإصرار الكاتب على أن الرجل مستسلم تماما ، فهو لا يبدو عليه التأثر لمصير الرجل المثقف ، ويبدو أن رجالا آخرين قد سبقوه إلى نفس المصير ، عندما أخطأوا ، وحاولوا الثورة !

والرجل المثقف ظل طيلة عام كامل متأهبا لمقابلة اللجنة ، يقول :

« كنت متعبا لأنى لم أنم جيدا بالأمس رغم الحبة المنومة التى تناولتها ، ولهذا السبب كان هناك صداع خفيف يحوم عند مؤخرة رأسى . ولم أكن قد حسبت حسابا لهذا الطارىء ، رغم أنى لم أفعل شيئا طوال العام الماضى سوى الاستعداد لاحتمالات اليوم . ولم أجرؤ على مغادرة مكانى بحثا عن مسكن ، خشية أن تستدعينى اللجنة خلال ذلك » ص ٧ . .

ويستمر المؤلف فى تقديم صورة للقلق والاستعداد اللذان يستبدان بصاحبنا ، يقول :

« كنت أعرف أن اللجنة ستوجه إلىّ بعض الأسئلة . لكن هدفها لم يكن قاصرا على تبين مدى معلوماتى ، وإنما يمتد إلى استكناه مفاتيح شخصيتى وحجم قدراتى الذهنية ، فمضمون الإجابة ليس هو كل شىء ، رغم ماله أيضا من وزن ، والأهم منه هو القدرة على المواجهة » ص ٩ . .

ولأن من مسوغات مقابلة اللجنة أن يكون الذهن محتشدا بالمعلومات فإن الرجل المثقف يقول :

« وأسعفنى الحظ عندما اكتشفت أن أخى ، الذى يكبرنى بعشرين عاما ، يحتفظ لديه ، فى حزمة يضمها خيط من المطاط ، بمجموعة (صدق أو لاتصدق) الكاملة ، منذ بدأ نشرها قبل ثلاثين عاما » ص ٩ .

ولابد أن يعرف القارىء . . من الرواية ـ كنه هذه اللجنة الأسطورية التى تقابل المثقفين ، وتدمرهم بله وتأمرهم بأن يأكلوا أنفسهم ، لابد أن يكون تكوينها متوائما مع مهمتها التدميرية ، أليست ممثلة لتلك القوى الرهيبة التى تجتاح العالم ، وتسيطر على مقدراته مرة بالحرب والاحتلال . ومرة بالتبعية الاقتصادية والثقافية عن طريق الشركات العملاقة مثل الكوكاكولا التى تشكل غولا مرعبا يعى فعله الرجل المثقف ، ولكنه يقف حياله مسلوب الإرادة ولا يملك سوى أن يبرهن طيلة الوقت على أنه من هؤلاء الذين يفكرون ، يقول :

« كان عددهم كبيرا حقا ، ولأنى كنت عاجزا تماما عن التركيز فلم أتمكن من إحصائه بالضبط . وكان بعضهم منهمكا فى أحاديث جانبية هامسة ، والبعض الآخر يتصفح أوراقا أمامه ، وأغلبهم يضع عوينات سوداء كبيرة على عينيه . وخيل إلىّ أن بينهم وجوها مألوفة ، طالعتنى من قبل على صفحات الجرائد والمجلا ت واكتشفت أيضا أنى أعرف صاحبة الصوت الرقيق ، فهى عانس التقيت بها فى إحدى المناسبات . ولمت نفسى على أنى لم أولها ـ حينذاك ـ شيئا من الاهتمام . وكانت تتطلع إلىّ الآن بابتسامة خلت أنها ودية . ولم أدهش عندما رأيت بينهم ثلاثة من العسكريين . وكانت الشرائط الحمراء الموشاة بالذهب فوق ياقات ستراتهم تنطق برفعة شأنهم . وكان يتوسطهم عجوز متهالك ، ذو عوينات طبية سميكة » ص ١٠-١١

وفى مقابل إلقاء الضوء على اللجنة لابد أن يعرف القارىء ـ أيضا ـ من هو الرجل المثقف ؟ وما هى انتماءاته ؟ ولماذا هو أمام هذه اللجنة ؟ وقد حرص صنع الله إبراهيم على إيراد تفاصيل كثيرة ودقيقة فى نفس الوقت عن الرجل . . ولكى يتضح للقارىء جوانيات مثقف مندحر لا يمكنه المقاومة أمام تلك القوى العاتية التى تربض على إرادات عدد هائل من الشعوب فى شرقنا المسكين ، وفى كثير من أقطار العالم التى ترزح شعوبه تحت نير التحكم الامبريالى ، وحكم الكولونيلات ، والتخلف ، والتفرقة العنصرية . . وتتركز ملامح صاحبنا فى الآتى :ـ

١ - يقول الرجل المثقف أمام اللجنة أنه ضاق ذرعا بكل شىء وأنه ليس أمامه من مخرج سوى أن يغير حياته تغييرا تاما ، بمعنى أنه يريد بداية جديدة تماما ويريد أن يخرج من جلده إلى جلد جديد . (ص ١٣)
٢ - ويمتثل للجنة ، ويوضح لها كم هو ماهر فى الرقص ، فلقد عقد رباط عنقه حول خصره ورقص بمهارة . (ص ١٥)

وعندما سألته اللجنة عن أحد أعوام حياته ، وأين قضاه استبعد سنوات ٤٨ التى كان الشعب المصرى يحارب فيهااليهود فى فلسطين ، واستبعد عام ١٩٥٢ عندما قامت الثورة ، ووقفت أمامه سنوات ١٩٥٦ التى انتصر فيها الشعب المصرى على العدوان الثلاثى وعام ١٩٥٨ الذى تمت فيه أول وحدة عربية رسمية ، وعام ١٩٦١ حيث حدث الانفصال وصدرت فيه المزيد من القرارات الاشتراكية ، وتحركت الجيوش بعده إلى اليمن وعام ١٩٦٧ حيث وقعت واقعة هزيمتنا فى سيناء ، وقرر أنه فى ذلك العام المستبعد كان فى السجن .

٤ - وتواجهه اللجنة بواقعة فشله فى ممارسة الجنس مع سيدة معينة وأنه ربما كان عنينا إلا أن العضو الأشقر مال على أذن الرئيس وقال : « هو فى الغالب » . . ص ١٧

وهكذا يرى القارىء أن نوعية المثقف الواقف أمام اللجنة تؤهله تماما للهزيمة ، فهو هارب من وضعيته الماضية ، ويريد الانعتاق من كيانه الحالى إلى كيان جديد ، ويعتقد أن اللجنة ستهيىء له السبيل ، ثم هو ماهو فى الرقص شأنه شأن عديد من مثقفى العالم الثالث المنقسمى الشخصية ، والمتورطين فى لعبة الرقص على الحبال يمينا ويسارا بفعل عوامل الكبت والقهر ، ومن ثم تجهض محاولاتهم للنهوض بأنفسهم وشعوبهم - وهو بالاضافة إلى ذلك عانى السجن ، وهى تجربة هامة فى حياة أبطال روايات صنع الله إبراهيم ، والسجين المثقف على وجه الخصوص ، وربما كان ذلك راجعا إلى كونه أى الكاتب عانى السجن فى بداية شبابه بسبب انضوائه فى العمل الثورى . . وهو أى صاحبنا فى النهاية - فى رأى اللجنة - شاذ . . كل هذه الملامح لابد وأن تؤدى بالمثقف إلى النهاية التى وردت فى الرواية ؛ فليس من المعقول أن يصمد مثل هذا النموذج لضغط يصدر من لجنة تشكيلها - كما أوضحنا منذ فقرات - بله هو يوغل فى تعريته فيقدمه منتهكا إلى أقصى درجة : « **ولم يلبث الأشقر أن طلب منى أن أستدير وأعطيه ظهرى ثم أمرنى أن أغنى ، وشعرت بيده على إليتى العارية . وأمرنى أن أسعل . وعندئذ شعرت بإصبعه داخل جسدى . اعتدلت واقفا بعد أن سحب الرجل إصبعه وعدت أواجههم فرأيت الرجل الأشقر يتطلع إلى الرئيس قائلا فى انتصار : ألم أقل لك ؟** ص ١٨

ورغم ذلك ، أقصد كل هذا التدنى الذى يكتنف صاحبنا ، فقد كان مايزال يتمسك ببعض من المقاومة ، وعدم الاستسلام لهذا الدرك الاسفل الذى وجد نفسه فيه ، يقول :

« **فرغم أنى تورطت فى بضع أشياء متناقضة - بدرجة أو بأخرى ، مع مبادىء ، منها على الأقل قبولى للمهانة التى تعرضت لها على يد اللجنة ، إلا أنى لم أهبط بعد إلى الدرك الذى أتودد فيه إلى امرأة توددا مصطنعا** » . ص ٣٣

ولأن اللجنة قامت بانتهاك صاحبنا انتهاكا وحشيا كاسرا ، فلقد كان لابد وأن يفعل الكاتب فعلا موازيا ، بمعنى أن يقدم نموذجا تريده اللجنة ، وربما كان من مسيريها أو من مؤسسيها ، وذلك حتى يصبح الحدث الروائى ليس قاصرا فقط على الرجل المثقف ، وسلسلة اندحاراته وتدنياته وهزيمته الفاجعة على يدى اللجنة ، بل يشمل واحدا ممن تعتز بهم ، وتريده نموذجا يحتذى، فكان طلبها - أقصد اللجنة - أن يضطلع الرجل المثقف جدا بأن يعد دراسة عن ألمع شخصية عربية معاصرة ص ٣٤ ، ولنترك صاحبنا يصور حيرته فى اختيار الشخصية اللامعة .

« لجأت إلى معاجم اللغة ، وجدت أن اللمعان فى لغة اللجنة معنى واحدا يقتصر على خاصية عكس الضوء . أما العرب فقد أضفوا على الكلمة معانى متعددة ، فاستخدموها **بمعنى البرق والإضاءة ، وبمعنى السرقة عندما قالوا لمع بالشىء أى ذهب به واختلسه . كما قالوا إن الأنثى ألمعت أى ظهر حملها وتحرك الجنين فى بطنها . وقالوا أيضا إن الألمع هو الذكى المتوقد . أما ألمع الناس فهو أكثرهم كذبا . ويبدو أن المعنى الأخير هو الذى اشتق منه التعبير الشعبى المعاصر (أبو لمعة الأصلى) الذى عرف فى البداية كاسم تجارى لأجود أنواع الطلاءات المستخدمة فى تلميع الأحذية ، ثم أصبح مع الوقت علما على كل من أدمن الكذب والمبالغة والادعاء** » . .

« **استقر رأيى على استبعاد الساسة والحكام . . ثم أسقطت الشعراء من حسابى لأنى لا أستسيغ ، ربما عن خطأ ، كلماتهم الفضفاضة ومعانيهم المبهمة . دونت أسماء عدد من الكتاب البارزين ، وعندما أخذت فى تحليل وضع كل منهم وجدت أن ما نالوه من مكانة يعود إلى الأفكار والمبادىء التى دعوا إليها فى وقت ما ، وبمزيد من التحليل ، تبينت أنهم أصبحوا فريقين ، الأول التزم الصمت ، سواء عن رهبة أو قنوط ، رغم أنه يعرف أكثر من غيره حقيقة ما يجرى ، والفريق الآخر تراجع بسهولة ويسر عن دعاويه السابقة ، بل وتنكر لها** » . . .

« **بحثت عبثا عن قاض واحد ارتبط اسمه بوقفة مجيدة إلى جانب الحق ، ومن هذه الزاوية أيضا أمكننى أن أتخلص من الصحفيين وزعماء العمال ، وسرعان ما ألحقت بهم من يدعون بنواب الشعب . . واكتشفت أن أغلب العلماء والأطباء**

والفنانين والمهندسين والمدرسين وأساتذة الجامعات كانوا مشغولين بجمع الثروات عن القيام بعمل واحد من شأنه أن يضعهم فى دائرة الضوء ، أو بالقرب منها . توقفت طويلا عند عدد من المغنين والمغنيات الذين يتمتعون بشعبية واسعة بين جميع العرب ، وتتابعهم الآذان بشغف من فوق قمم الجبال ، وفى متاهات الصحراء ، ومراكز المدن . لكن الكلمات المبتذلة والألحان الرخيصة التى يرددونها نفرتنى منهم . . لم يتبق غير الراقصات . . وكان ثمة ما يغرى بالبحث والتقصى بشأنهن . وأقصد بذلك بعدهن عن الأمور الأيديولوجية والسياسية ، مما يضمن منذ البداية عدم الاصطدام باللجنة . إلا أننى لم ألبث أن تخليت عن هذه الفكرة آسفا ، عندما تصورت المقاومة العنيفة التى ستواجهنى من عضوات اللجنة والتى ستحظى دون شك ببعض المساندة ، ولو ظاهريا ، من بقية الأعضاء . » . . ص ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ .

واختار الشخصية . عثر عليها بعد جهد جهيد ، أخيرا هناك شخصية الدكتور اللامع التى تتوازى معه ، وإن لم يحدث لها انتهاكا مثلما يحدث له الآن على يد اللجنة ، أو ربما حدث له ولكن بشكل مختلف وبنتائج مغايرة . . وجد صورته على غلاف إحدى المجلات الأمريكية بمكتبة السفارة الأمريكية بمقرها الجديد بعد أن أحرقت الجماهير الثائرة مقرها القديم عام ١٩٦٥ بسبب مقتل لومومبا . . نشرت المجلة صورته على غلافها بسبب تزويجه ابنته لرئيس عربى كهل ، وأن الدكتور نشأ فى بيئة فقيرة ، إلا أن الثورة مكنته من وضع لبنة فى صرح مجده بسبب قرابته لأحد الذين آلت إليهم الأمور ، ومن ثم تمكن من المشاركة فى تصوير ثلاثة أفلام عن الجيش والطيران والأسطول مثلهم ممثل هزلى شهير ، وبسبب رئاسته لشركة مقاولات قطاع عام تمكن من تكوين ثروة كبيرة لأنه كان يعهد بأعمالها إلى شركات خاصة يساهم فيها . . ثم هو - أى - الدكتور - يدخل السجن لاتهامه فى محاولة لقلب الحكم ، وهناك أقاويل عن تماديه فى الاشتراكية أو إحدى العمليات المالية المريبة . . ثم بعد ذلك حضر الحفل الراقص الذى أقيم بإحدى القواعد الجوية عشية عدوان ١٩٦٧ ، ثم بعد التحرر من النفوذ السوفيتى أصبح موردا للسلاح الذى يستخدم فى كافة أنحاء الشرق الأوسط ، وأصبح من دعاة السلام والأمن الغذائى مستفيدا من سياسة الانفتاح ، ويتاجر فى الملابس المستعملة ، وأنجز صفقة المليون بدلة من مخلفات الأمريكين فى الحرب الفيتنامية ، ثم هو يتعاون مع الشركات الإسرائيلية ، والإرهابيون يطالبون برأسه ولكن **« لا يستطيع أحد أن ينكر أن الدكتور وأمثاله يحملون مشعل التقدم والسلام والاستقرار للمنطقة التى طال بها التخبط فى ظل التطرف » ص ٦٢**

ولاشك أننا سندرك ، دون كبير عناء ، كيف تتوازى شخصية صاحبنا المثقف مع شخصية الدكتور وإن اختلفت توجهات الاثنين ، ففى حين صاحبنا مسحوق بثقافته ووعيه بطبيعة الظروف التى تحيط به كفرد ، والظروف التى تحيط به كمواطن عام له إسهامات فكرية فى ثقافتنا ، نجد الدكتور اللامع من محركى المصير فى الوطن ، وهو قد نشأ نشأة وضيعة ولكن بسبب قرابته لحكام مصر الجدد بعد ٢٣ يوليو تمكن من أن يلعب ألعابه المتعددة بحيث أصبح ألمع شخصية عربية . . ولعل الكاتب قصد بذلك أن الوطن يسحق مثقفيه ويصعّد سارقيه وذلك لغياب الأمانة فى بعض أجنحة قيادته مما مكن اللجنة من فرض رؤاها على من يتقدم لها وأيضا عقوباتها .

وصاحبنا المثقف يمعن فى كشف نفسه للجنة عندما ناقشه أحد أعضائها فى أيهما يفضل : الصور العارية أم الكتب الإباحية ؟ وسيتضح من الإجابة أن الكاتب يحاول الإيحاء لنا بأنه - أى الرجل المثقف - يربأ بنفسه عن التمتع بالجنس المباشر بمعنى أن متعته لابد أن تجىء عبر ستائر وستائر من الإقناعات وحجب نثرية تنقل إليه رؤى وليست صورا مادية ، ولكى يصبح حرا فى التمتع بالاستمناء على هواه إن ظهر أن توقعات اللجنة بعد فحصه من الخلف غير صحيحة . . وسنلاحظ - أيضا - أن صاحبنا يفضل المتعة على مهل ، وأن القراءة ستوضح له السلوك الإنسانى ، وخاصة سلوك المؤلفين الذين سيضطرون - رغبوا أو رفضوا - إلى الكشف عن تجاربهم عندما لا يسعفهم الخيال ونتيجة لهذا الكشف ستكون المعلومات الواردة فى الكتاب **« مصدر معرفة وأيضا متعة »** ص ٨٢-٨٣

ورغم أن صاحبنا المثقف جدا والمحكوم عليه - بسبب ظروف لا يمكنه مقاومتها - بالوقوف أمام لجنة غامضة مكارثية الأسلوب ، لها محركون أقوياء من داخل الوطن وخارجه ، وسلطة القهر المادى والفكرى والاقتصادى وكافة أنواع القهر ممثلة فيها ، إلا أنه يحاول أن يكون من الأفراد الذين لهم موقف تجاه وسائل الإعلام المطبوعة فى وطنه ، هو يدينها إدانة غائطية ، ويرى أنها لا تستحق القراءة إلا عندما يود المرء قضاء حاجة وداخل المرحاض الذى هو أنسب الأماكن للاطلاع عليها . . إن جزءا منه ما يزال يقاوم رغم أنه تعامل مع اللجنة ورضخ لطلبها فى شأن البحث عن الدكتور اللامع ، وربما أحس القارىء أو أيقن بما لايدع مجالا للشك أن صاحبنا أراد التعامل مع اللجنة بمنطقه ، إلا أنه كفرد لم يتمكن ، ولم تسعفه ثقافته ، ومن ثم خضع وسيستسلم لحكمها فى النهاية . . يقول :

« سأتحدث بصراحة كى أثبت لكم صدق نيتى وسلامة

طويق . والواقع أنى ضحية لطموحى من ناحية وشغفى بالمعرفة من ناحية أخرى . ولولا الخاصية الأخيرة بالذات ماوقفت هذا الموقف الآن » ص ١٢١ وهو بإدانته الصحف القومية ورؤيته بأنها لاتستحق أن تتابع إلا داخل دورات المياه ص ٩١ يدين الانسحاب - فى نفس الوقت - من الدنيا عن وعى واقتناع ، ويتخذ موقفا تجاه النساء اللائى يغطنّ أنفسهن بشكل كامل ويشبههن بالبوم أو الكائنات الفضائية . . ولكن القارىء ، من المؤكد ، سيدهش لهذه الإدانة . . لأنه - أى صاحبنا - حاول الانسحاب من العالم واللجوء إلى اللجنة كى تعطيه حياة جديدة بدلا من تلك القديمة التى سئمها !

وحين يتأكد لديه أن اللجنة قد أصبحت بكامل هيئتها ضده ، وأن محاولاته للولوج ضد فريقها قد باءت بالفشل . ذلك أنه يعرف أكثر من اللازم بفضل مهارته فى اكتشاف أمر الدكتور اللامع ، يصرخ فى وجوههم : **« لقد ارتكبت - منذ البداية - خطأ لا يغتفر ، فقد كان من واجبى لا أن أقف أمامكم ، وإنما أن أقف ضدكم . ذلك أن كل مسعى نبيل على هذه الأرض يجب أن يتجه للقضاء عليكم » ص ١٥٢ . .**

أخيرا اكتشف ، مثله مثل العديد من مثقفى العالم الثالث - أن الهرب من الجذور خطأ مروع ، وأن النضال ضد كل أشكال القهر الداخلى والخارجى واجب تاريخى على مثقفى ذلك العالم عليهم أن يضطلعوا به حتى ولو تطلب الأمر الاستشهاد . لأنهم فى النهاية سيقفون وقفة صاحبنا أمام لجنة للقهر وسيحكم عليه بالموت أكلا . . ويصدر حكم اللجنة ، ويتوجه إلى منزله : **« وقع اختيارى أخيرا على أعمال سيزار وفرانك . الذى يتحول جلال الشك عنده إلى نعمة اليقين ، وكارل أورف الذى يتفجر بالحيوية والصراع ، وبيتهوفن الذى يتغنى بالانتصار والفرح بعد الألم وشوستاكوفتش الذى يخرج كل هذا بالسخرية . كان الظلام قد حلّ ، فوضعت تسجيلات هؤلاء المبدعين العظام فى متناول يدى . وأخذت مكانى المفضل خلف المكتب ، عند الحائط الأخير لمسكنى . مضيت أنصت للموسيقى التى ترددت نغماتها فى جنبات الحجرة . وبقيت مكانى ، مطمئنا منتشيا ، حتى انبلج الفجر . عندئذ ، رفعت ذراعى المصابة إلى فمى ، وبدأت آكل نفسى . » ص ١٥٤**

وهكذا ينهى صنع الله ابراهيم روايته الفذة بعد أن كشف - عبر صفحاتها - عن هموم وعذابات ومصائر المثقفين الضائعين فى المدن الكبيرة . وكيف يصلون إلى نهاياتهم المفزعة بتأثير نسيانهم ، إن التواجد تحت الشمس ليس فى حاجة إلى لجنة . وإنما فى حاجة إلى التواصل الحميم مع جذورهم وعدم التنازل مهما كان الأمر عن انتماءاتهم التى أهلوا لها ، وتقبل مصير الوطن على أنه مصيرهم ، والاستعانة بكل قواه الشخصية والوطنية فى سبيل أن يكون واحدامن مسيريه الحقيقيين . . وأدان الكاتب عصرنا المتحكمة فيه الشركات العملاقة - واللجان المختلفة ، والاحتكارات ، وتجار السلاح والحكام القش . . إلا أن الرواية - كعمل مستقل - فقدت كبرياءها كعمل إبداعى حافل بكثير من المعانى والايحاءات التى يمكنها ضمان انحياز القارىء لكل وجهات النظر التى وردت على صفحاتها ، عندما أورد الكاتب قصة (ستويزم) ليوسف إدريس على صفحتى ١٤٤-١٤٥ كموقف واجه صاحبنا المثقف جدا والتى عبر فيها عن أزمة المثقف حين يعترض على مسار الأحداث ويحاول تسييرها بوجهة نظر لا تتعرض للجوانيات الخاصة بكل حالة . . ولست أدرى لماذا أوردها فى سياق روايته ؟ ربما - بحكم العلاقة الوطيدة التى تربطه بيوسف إدريس حيث قدمه فى روايته الأولى « تلك الرائحة » . . أو ربما ترسبت فى لاوعيه وطفحت عندما أمسك بقلمه ليكتب ، ولكى يجد مبررا لإصابة ذراع صاحبنا ، ومن ثم يبدأ الأكل منها لأنها الذراع التى يمسك بالقلم !

إن صنع الله إبراهيم . . بهذه الرواية الممتازة الجريئة ، والمثيرة أيضا - يفتح أمامنا نحن عشاق ذلك الفن العظيم بهوا رحبا فى عالم الرواية العربية ، معتمدا على رؤية علمية ثاقبة لواقع الانسان فى بلادنا النامية ، ويدين بحزم تلك الشهوة المستعرة لدى القوى الكبرى والغامضة ، والمعتمدين على وسائل القهر فى حكم الشعوب ، ويعرى - بلا رحمة - المثقف الذى يقايض نفسه بقبض الريح ، ويؤكد له أن مصيره هو مصير صاحبنا الذى دفعته اللجنة إلى الحائط ، وحكمت عليه بأن يأكل نفسه ، بدءا من ذراعه المعطوبة والتى فشلت فى أن تكرس نفسها - باليراع - لعالم أفضل يحتشد بكل آمال الشعوب فى التحرر والرفاهية .

طنطا : محمود حنفى كسّاب

محاولات على طريق تأصيل الرواية العربية

(دراسة)

أحمد محمود عطية

١- العرب والفن الروائى :

يواجه الباحث فى شئون الرواية العربية بسؤال ملح : لماذا تجاهل الروائيون العرب المحدثون تراثهم القومى العربى ، بكل ما حفل به من أصول قصصية وروائية وتمثيلية ، عندما شرعوا فى كتابة رواية عربية حديثة ، واتجهوا صوب الغرب لينقلوا عنه رواياته ويقلدوها ، ويبدعوا على منوالها ، متجاهلين قوة التراث القومى العربى وضرورة الوصل بين الأصول والفروع ، وبين الماضى والحاضر . ورغم أن هذا التجاهل هو الذى وسع الفجوة بينهم وبين قرائهم الذين ظل التراث القصصى العربى يعيش فى وجدانهم ، ويتوارث عبر أجيالهم ، ويتردد على ألسنتهم . ولعل من الغريب حقا أن يتجه الروائيون العرب إلى نقل الرواية العربية وتقليدها واستيحائها ، دون الرجوع إلى الأصول والينابيع القصصية والروائية العربية ، بينما يعتمد مبدعو الرواية الغربية على الأشكال والمضامين الواردة فى التراث القصصى العربى ، ليثروا بها الرواية الغربية .

لقد نشأت الرواية العربية الحديثة مع بدايات الاتصال بالحضارة الأوربية فى أواخر القرن التاسع عشر ، على أيدى طلائع المثقفين العرب الذين تعرفوا على الثقافة الأوربية ، والرواية الأوربية ، ونقلوا إلى العربية بعض الروايات الأوروبية وصاغوا بعض أعمالهم صياغة روائية ، مثل ترجمة رفاعة الطهطاوى لرواية فنلون **«مغامرات تليماك»** ، وترجمة سليم البستانى لإلياذة هوميروس ، وكتب الرواد الأوائل **«تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» «للطهطاوى»** ، **«والهيام فى جنون الشام»** ، و **«الساق على الساق» لأحمد فارس الشدياق** ، وغيرها من أعمال البدايات الروائية العربية الأولى التى تعكس آثار الحضارة الأوروبية ، والثقافة الأوروبية ، والرواية الأوروبية .

ثم نمت الرواية العربية وتقدمت على أيدى الأجيال التالية من الروائيين العرب ، ناهجة على منوال الرواية الغربية ، وظلت إلى وقت قريب ماضية فى تجاهلها للتراث القصصى العربى الذى قد لا يتفق حقا مع الشكل الروائى الغربى الحديث . غير أن هذا الشكل الروائى الغربى ليس مقدسا ، وليس أنموذجا ثابتا متكاملا يصلح للاقتداء به فى كل زمان ومكان . فقد تطور الشكل الروائى ، واتسعت مفاهيم الرواية فى الأدب العالمى ، إلى حد نفى أسسها المتعارف عليها فى الفن الروائى ، من استبعاد الشخصية البطولية ، واختفاء الأبطال ، وتقطيع الزمن والمكان ، وتفتيت الشخصيات ، وتقليص دور الراوى والسرد ، والتركيز على الأشياء دون البشر والاكتفاء بالمشاهد المتحركة والمتداخلة . . . إلى غير ذلك من التطورات المتلاحقة فى البناء الروائى ، المصاحبة لتطور الفن الروائى ، وانعكاس التطور الاجتماعى والتقدم العلمى والقيم ومشكلات الحضارة على صفحات الرواية العالمية الحديثة وبنيتها ، التى تنوعت حسب ظروف كل حضارة من الصين وروسيا إلى أمريكا . . بحيث لا يمكن وضع تعريف جامع مانع لفن الرواية ينطبق على كل الروايات . لذا لا داعى لتقديس الشكل الغربى للرواية ووضعه كأساس ونموذج تحتذيه الرواية العربية .

ومع ذلك فإن مقدمات الرواية الأوروبية فى القصص والحكايات والملاحم ، تجد مثيلا لها فى التراث القصصى العربى . وحداثة الرواية العربية تماثلها حداثة الرواية الغربية ، والفجوة بينهما جاءت من الفجوة التى نشبت بين الحضارتين العربية والأوروبية ، خلال أفول الحضارة العربية ، ويقظة أوربا ونهضتها . وإذا كانت الحضارة العربية قد مدت الحضارة الأوروبية بإبداعاتها وانجازاتها ، فإن القصة العربية قد زودت الرواية الأوروبية بينابيع وروافد قصصية أثرتها . بينما جاءت الرواية العربية فى عهد الاستعمار الأوروبى ، والاحتكاك بالحضارة الأوروبية فى أوج عنفوانها ، لتمد بصرها إلى الرواية الأوروبية غاضة البصر عن تراثها القصصى العربى الأصيل .

فقد اتجه الروائيون الغربيون إلى التراث القصصى العربى ، وأثرت الأعمال القصصية والروائية العربية الرواية الغربية ، وزودتها بأشكالها ، ومضامينها ، وموضوعاتها ولدينا **«ألف ليلة وليلة»** كأنموذج فذ لتأثير القصة العربية فى الرواية الغربية والثقافة الغربية . فقد نالت

«ألف ليلة وليلة» من اهتمام الغرب ، علماء وكتابا وفنانين وقراء ، أكثر مما لاقت فى الشرق العربى ، وجذبت اهتمام المستشرقين والرحالة والأدباء والدارسين والتجار فى الغرب ، نحو الشرق . وأثرت فنون الأدب الغربى والرسم والموسيقى والمسرح ، من قصص الأطفال لدى «هانز أندرسون» إلى «روبنس كروزو» ، «ورحلات جلفر» ، وروايات «الرسائل الفارسية» لمونتسكيو ، «والحلى غير المتحفظة» لديدرو ، و«كانديد» لفولتير ، ورحلات جول فيرن ، وكتب هـ . ج . ويلز . . حتى امتد تأثير «ألف ليلة وليلة» إلى الرواية الأمريكية فتأثر بها هرمان ملفل مبدع الملحمة الروائية «وبى ديك» . فقد تعرف ملفل على «ألف ليلة وليلة» منذ شبابه المبكر ، كما يقول جون ديكسون فى دراسته انعكاس البلاد العربية وثقافتها وفكرها - فى الأدب الامريكى» ، وإنه فى (شظايا) التى كتبها وهو بعد مراهق ، يقتبس ملفل على نحو موسع فى قراءاته هذه من «الف ليلة وليلة» ، ويشير إليها على نحو واضح . .»[1]

وقد ظهر تأثير «ألف ليلة وليلة» فى عناوين المؤلفات القصصيةوالرواية الغربية ، مثل «ألف سهرة وسهرة» و«ألف ساعة وساعة» ، كما تجلى بصورة واضحة فى مضامين الأعمال الأدبية الفرنسية ، وفى الجو العام السائد فى تلك الأعمال . وكان تأثير القصص البحرية العربية فى «ألف ليلة وليلة» هو التأثير الغالب فى الأدب الروائى الغربى ، «فانتشرت الكليشيهات المعروفة مثل العواصف البحرية ، والغرق ، والجزر الخالية ، ومصارعة الكائنات الخيالية ، والتغلب عليها (لأن البطل يجب أن ينتصر دائما) والتنكر بزى الجنس الآخر . . وظهرت كذلك فى الرواية الفرنسية الجنيات ، والحوريات ، والسحرة ، والحيوانات المسحورة ، وجبال المغناطيس . . . . . كما كتب كثير من الأعمال الروائية والقصصية الأوروبية بتأثير حكايات السندباد البحرى ، وأشهرها رواية «كانديد» لفولتير ، فإن سفر كانديد إلى الدورادو ، يشبه كثيرا مغامرات السندباد البحرى ، كما وأن بطل فولتير قدرى كالسندباد . «كما يقول الدكتور جمال شديد فى دراسته «ألف ليلة وليلة فى الأدب الفرنسى»[2] وأسهمت ألف ليلة وليلة فى تشكيل حكايات الكاتب الألمانى «فيلهلم هاوف» ، الذى تأثر بحكايات السندباد ونسج حكاياته على منوالها ، وذكر فى حكايته عن «السفينة الشبحية» عبارة كنوز السندباد البحرى . ويقول الدكتور ابو العيد دودو ، فى دراسته عن «فيلهلم وألف ليلة وليلة» : إن وجود هذه العبارة فى حكاية هاوف ، يدل دلالة واضحة على أنه عرف حكاية السندباد معرفة تامة وتأثر بها وهو يكتب حكايته ، بل هو يشير بذلك إلى مصدرها . فالواقع أن ما وقع لبطله عندما غرقت سفينته ، يشبه ما وقع لعبد الله فاضل من ناحية ، وما وقع للسندباد البحرى فى سفرته السادسة من ناحية أخرى . فبطل حكاية السفينة الشبحية من البصرة مثل عبد الله فاضل . وقائد السفينة يعلن أنه لا يعرف طريق البحر حتى يستطيع أن يتجنب العاصفة التى ستهب بعد حين ، ومن ثم يأمر بطى القلوع ، فتستمر السفينة فى سيرها ، ثم تهب العاصفة . . فيهتف : «لقد ضاعت سفينتى ، فها هو الموت قد نشر شراعه هناك ، وهكذا غرق ركاب السفينة ، ولم ينج من ذلك سوى أحمد وخادمه بولاى»[3] .

هذه بعض النماذج الدالة على مدى تأثير عمل قصصى وروائى عربى واحد كألف ليلة وليلة فى الرواية الغربية ، وهو تأثير عميق وشامل تجاوز حد التأثر إلى النقل والاقتباس ، وامتد من البنية القصصية والروائية إلى الجو العام ، والقيم ، والشخصيات ، والأساطير ، والرموز . وهذا يدلنا على أصالة فن القصة العربية وصلاحيته للتطور والتقدم ، وتغذية الفن الروائى الحديث ، بالرغم من اختلاف الأشكال القصصية والروائية ، بين القديم والحديث ، وبين العربى والغربى .

ولا ترجع أصالة الفن القصصى العربى إلى «ألف ليلة وليلة» وحدها ولكنها تنهض على تراث قصصى عربى عظيم ، بدءا من الأدب النثرى والقصصى المعبر عن معارك «أيام العرب» ، ومرورا بقصص الجاهلية اليمنية ، ثم القصص الإسلامية والقرآنية حتى قصص وروايات «عنتره بن شداد» و«سيف بن ذى يزن» ، وقصص التجار العرب ، وسواها من القصص والروايات العربية . فقد لعب الفن القصصى دورا أساسيا فى معارك العرب وحروبهم فى الجاهلية ، وكان المعبر والمحرض والمؤرخ والمبدع للصور القصصية ، والمؤسس لأدب القصة العربى . «ولقد أحس الأجداد بقيمة الصورة القصصية التى يطرحونها للتداول ، إحساسهم بقيمة الشعر فى هذا المجال ، بالرغم من إعطائه الأولوية ، كما تقول د . نجاح العطار فى كتابها (أدب الحرب) ، ومن هنا نمت بذرة القصص فى الأخبار كما فى الشعر ، وتناثرت هذه الحكايات والأقاصيص على مدى تراثنا . وتوزعتها كتب الأدب منذ فجر التدوين ، ولنا منها رصيد ضخم لو أمكن أن يصفى ما هو أدبى فيه ، ويفرز عما هو تاريخى ، لكانت مصغرات ملاحم قابلة للتطوير ، وللإفادة منها فى هذا السبيل»[4] .

غير أن الاهتمام بالشعر الجاهلى ، وتغليب النظرة التاريخية ، والتقسيم اللغوى والبلاغى والدينى ، هذا كله أدى إلى استبعاد القصص الجاهلية من مجال الرصد والبحث والدراسة ، مما ساعد على طمسها وتجاهلها . ومن الغريب حقا أن الأسباب التى تم من أجلها تجاهل تلك الأصول الأولى لفن القصة العربى ، هى ذاتها التى تؤكد أهميتها الفنية وقد علل النقاد والباحثون هذا التجاهل بتغلب الصياغة الأسطورية والفنية والإبداعية على التأريخ فى قصص «أيام العرب» ، وقالوا : بعدم جدوى الاعتماد على الأيام من الناحية التأريخية . . لدأب رواتها على تغليب الجانب القصصى الذى تلمس فيه روح الأسطورة أحيانا على النسق التأريخى عند سرد حوادثها . »[5] كما كتب منذر الجبورى فى كتابه «أيام العرب وأثرها فى الشعر الجاهلى» .

هكذا تضمنت قصص الجاهلية ، قصصا فنية وأسطورية وواقعية ، تصور معارك العرب وحروبهم وأساطيرهم ، وتروى أخبارهم وسير ملوكهم ، وتنقل عن الأمم المجاورة لهم . وعن الشعوب التى اتصلوا بها ، بسبب طبيعة مواقعهم كمعابر للتجارة وأعمالهم كتجار تدعوهم للاتصال بغيرهم من الشعوب والأمم . وامتزج كل هذا بالقصص العربية وأثراها بالتصورات الاسطورية لنشأة الكون وخلق الانسان وصراعه مع قوى الطبيعة ومع القدر ومع جيرانه وأعدائه ومع نفسه أيضا ، فوجدنا الحرية فى قصص «أيام العرب» ، مثل «يوم ذى قار» الذى حقق فيه العرب أول انتصار لهم

على الفرس ، والحب فى قصة «مضاض ومى» التى ضمنها وهبة بن منبه كتابه «التيجان فى ملوك حمير» وهى من قصص الحب الإنسانية العظيمة القريبة من قصة «روميو وجوليت» التى رددها الأدب العالمى الحديث ، بكل ما احتوته من صراع بين الانسان وبيئته وبين الإنسان وقدره وبين الإنسان ومجتمعه وقيمه وذاته وانتهت هذه القصة العربية أيضا نهاية مأساوية بانتحار الحبيبين عطشا بعد قصة حب عنيفة رقيقة جميلة ، بما يتفق مع خصائص الحياة العربية وأهمية الماء فيها ، وتميزت القصة بالتصوير الفنى ، والتعبير الدرامى ، والرمز المستمد من الصور الواقعية لحياة العرب ، وقد عرضها وحللها بتفصيل فاروق خورشيد فى كتابه «فن الرواية العربية عصر التجميع» .

وقد امتد نفوذ الفن القصصى العربى من الجاهلية إلى الإسلام ، فكان «تميم الدارى» قصاص الرسول يروى القصص للرسول والصحابة والمصلين فى مسجد الرسول ، كما استخدمت القصص فى تفسير القرآن الكريم ، لما احتواه من قصص الأمم والشعوب والممالك السابقة على الاسلام ، والسياسة العربية بعد الإسلام ، ولعب القصاصون دوراً أساسيا فى الحياة الاجتماعية والسياسية العربية بعد الإسلام ، فوجدناهم فى المساجد والمحاكم وقصور الحكام ، مما يؤكد أصالة فن القصة العربى ، يقول فاروق خورشيد ، إن «وجود هذا اللون من النثر فى عصور الإسلام المبكرة ، واعتراف الخلفاء الراشدين به ، وسماحهم بتداوله فى مسجد رسول الله ، إلى جوار ما نراه من تذوق معاوية له تذوقا يدفعه إلى استقدام القصاص ، وتدوين ما يقولون - وإضاعة أكثر الليل فى الاستماع إليهم ، كل هذا يدل على أن القصة كانت شيئا فى طبيعة العربى منذ قديم ، ولم يجد ولاة أمره بعد الإسلام إلا الاعتراف به وإقراره ، ثم العمل على توجيهه بما يخدم دعوة الدين الجديد ، أو الدعاوى السياسية المختلفة . . .»

ونما الفن القصصى العربى مع الفتح الإسلامى ، وتقدم مع اتصال العرب بالشعوب الأخرى ، وتحركهم عبر البحار والمحيطات والقارات ، وامتزاج الثقافة العربية بالثقافات الأجنبية ، والمعارف الواقعية والعملية التى اكتسبها العرب فى رحلاتهم التجارية والحربية والثقافية والدينية والسياسية . ولدينا أنموذج فذ لقصص التجار العرب البحرية التى وردت فى المخطوط المتضمن قصص التاجر سليمان ، وقد نشر بعضها الدكتور حسين فوزى فى كتابه «حديث السندباد القديم»[7] نقلا عن أصل المخطوط المحفوظ بمكتبة باريس ، وذكر بعضها المؤرخ العربى المسعودى فى كتابه «مروج الذهب ومعادن الجوهر»[8] . وهى قصص واقعية فنية تعنى بالتصوير التسجيلى للبحر والإنسان والحيوان والظواهر البحرية ، وتمزج الواقع بالأسطورة والخيال ، وتتضمن الكثير من المعلومات البحرية التى سبق بها العرب الغرب ، عن عالم البحار والحيوانات البحرية والكنوز البحرية ، مثل ماروته القصص على لسان التاجر سليمان عن العنبر ، وحوت العنبر ، وعن طرق اصطياد الحيتان . وهى معلومات كررها بعد ذلك بقرون طويلة الروائى الأمريكى «هرمان ملفل» فى روايته البحرية «موبى ديك» الصادرة فى القرن التاسع عشر . وتعبر هذه القصص البحرية العربية عن تنوع الرؤى الواقعية والأسطورية ، ولا تبتعد كثيرا عما احتوته «ألف ليلة وليلة» من حكايات وقصص بحرية واقعية وأسطورية . ومن هنا رجح بعض المستشرقين مثل كراتشكوفسكى فى كتابه «تاريخ الأدب الجغرافى العربى» ابتعاث قصص السندباد «فى نفس الوسط الذى نشأت فيه قصص التاجر سليمان ، وفى نفس مواضعها» .[9] وإذا قارنا ذلك بما عرفناه من اطلاع الروائى الأمريكى هرمان ملفل على ألف ليلة وليلة ونقله منها ، لرأينا كيف أثرت القصة العربية فى الرواية الغربية تأثيرا عظيما .

وهذا يعود بنا إلى السؤال الذى طرحناه فى صدر هذه الدراسة : لماذا تجاهل الروائيون العرب المحدثون كل هذا التراث القصصى العربى العظيم فى إبداعاتهم الروائية الحديثة ، واتجهوا صوب الرواية الغربية ، مع أنها تأثرت بذلك التراث القصصى العربى كما أشرنا بإيجاز شديد .

وجهت هذا السؤال إلى الروائى الكبير نجيب محفوظ ، بعد أن حدثنى عن تجربته الروائية الجديدة «ليالى ألف ليلة وليلة» المستوحاة من «ألف ليلة وليلة» ، فأجابنى قائلا : إن المضىء والمجيد فى التراث العربى لم يكن واردا فى تلك المرحلة المبكرة من تاريخ الرواية العربية الحديثة ، وإن الصلة كانت مقطوعة بين الماضى العربى والحاضر العربى ، وإن الاحتكاك بالحضارة الأوروبية المنتصرة والمزدهرة والوافدة مع قوة الاستعمار الأوروبى دفع الروائيين العرب إلى التأثر بالرواية الغربية وتقليدها ومحاكاتها ، واضعين فى فكرهم وأذهانهم الأنموذج المتقدم للأوروبى وللحضارة الأوروبية ، وللثقافة الأوروبية . وأضاف نجيب محفوظ قائلا : إن تجربة الرواية العربية الحديثة قصيرة العمر لا تتجاوز الستين عاما . لقد نشأنا فوجدنا طه حسين وسلامه موسى وسواهما من قادة الفكر يمجدون النموذج الأوروبى فى الحضارة والفكر والثقافة والأدب ، فاعتقدنا مثلهم أن الشكل الغربى للرواية هو الشكل العالمى ، فاحتذيناه . وكان هذا خطأ ، إذ تبينا فيما بعد أنه شكل غربى مرتبط بالحضارة الغربية . وأنه توجد أشكال متعددة للرواية والأدب والفن فى العالم . لذا نعود اليوم إلى التراث - القصصى العربى ، محاولين تأصيل الشكل الروائى العربى بعد أن تمكنا خلال العقود والأعمال السابقة من تعريب المضمون الروائى» .

هكذا أخذ روائيونا فى الاتجاه نحو تأصيل الرواية العربية ، عندما اكتمل الوعى القومى ، وتحررت الشخصية العربية والعقل العربى من الغزو الفكرى الغربى ، وتكاملت تجربة الرواية العربية . وأدرك الروائيون العرب مدى الهوة الفاصلة بين التراث العربى والرواية العربية الحديثة ، وغربة الأشكال الغربية النابعة من ثقافة غربية وتراث غربى ، وحضارة غربية . فقصد الروائيون العرب إلى استكمال ثقافتهم القومية ، والرجوع إلى تراثهم ، وإنهاء غربتهم فى الأشكال الأدبية الغربية ، ووجدوا فى تراثنا القصصى العربى الأشكال والموضوعات والقيم والأساطير والحكايات والرموز العربية الأصيلة التى يمكن إحياؤ ها وعصرنتها فى روايتنا العربية الحديثة ، حتى تكون لنا روايتنا العربية الأصيلة ، وذلك بدلا من نقل واستيراد أشكال أجنبية غريبة عن وجداننا ، وتراثنا ، وقيمنا ، وهمومنا .

وتقدم روايات : سداسية الأيام الستة «و» الوقائع الغريبة

لاختفاء سعيد أبى النحس المتشائل» لإميل حبيبى ، و«الزينى بركات» لجمال الغيطانى ، و «البحث عن وليد مسعود» لجبرا ابراهيم جبرا ، نماذج روائية مجسدة للاتجاه نحو تأصيل الرواية العربية .

٢ - إميل حبيبى . . المقاومة بالتراث :

يبدع اميل حبيبى ، الروائى العربى الفلسطينى ابن حيفا ، رواية مقاومة عربية أصيلة ، تمزج بين قوة المقاومة الفلسطينية وأصالة التراث العربى فى مواجهة الغزو الصهيونى المادى والثقافى ، الموجه إلى الأرض العربية ، والإنسان العربى ، والثقافة العربية ، والذى يستهدف القضاء على الشخصية العربية والثقافة القومية عن طريق تخريب الروح القومية للعرب فى فلسطين المحتلة ، وتجهيلهم ، وحصارهم ثقافيا ونفسيا ، وفى مواجهة هذا الغزو الثقافى الصهيونى ، ومحاولاته للتعتيم على التاريخ العربى والتراث العربى يشرق أدب إميل حبيبى القصصى الروائى العربى الأصيل ، فيحيى التراث العربى والتاريخ العربى فى موكب روائى جديد ويستخدمها فى شحذ قوى المقاومة بينابيع الأصالة العربية ، والأمجاد العربية .

وتبدو براعة إميل حبيبى الإبداعية فى استيعابه للتراث وإحيائه فى أشكال قصصية وروائية جديدة تمزج بين الأصالة والحداثة وبين الذات والموضوع ، فيدخل التراث فى صميم الشكل ، والبنية ، والمعمار الفنى ، كما يشارك فى المضمون والمحتوى الثورى لأدب المقاومة العربى الفلسطينى ، الموازى لعمليات المقاومة الفلسطينية المسلحة . فالمقاومة المسلحة تقاوم الغزو المادى الصهيونى ، والمقاومة الأدبية تتصدى للغزو الروحى والثقافى ، ويقدم إميل حبيبى تجربة فريدة حية وأنموذجا فذا يؤكد أصالة الفن القصصى والروائى العربى ، وإمكانيات إبداع رواية عربية أصيلة نابعة من تراثنا وروحنا وقيمنا وهمومنا ، ولا تقع فى أسر الشكل الروائى الغربى . وقد نبع الشكل العربى الأصيل من تحديات المقاومة الفلسطينية وخصوصية القضية الفلسطينية ، التى فرضت على الروائى ، كأديب مقاوم ، ضرورة الرجوع إلى التراث العربى ، والتراث الشعبى الفلسطينى ، والمزج بينهما ، وإبراز الشخصية العربية الفلسطينية فى مواجهة المحاولات الصهيونية لانتزاع الفلسطينى من أرضه وقمعه قوميا وثقافيا .

وقد صور إميل حبيبى خطورة العزلة عن التراث العربى فى تجربة العرب الفلسطينيين المتبقين بعد نكبة ١٩٤٨ قائلا : **«عشنا حوالى عشرين عاما ، ونحن منقطعون عن الحياة الثقافية والفكرية فى العالم العربى . ووصل الأمر بنا ، حتى نحافظ على تراثنا إلى طبع «كليلة ودمنة» على نفقتنا ، ونحن فقراء ، للمحافظة على هذا التراث قوميا بمشاريع مختلفة لإحياء التراث القديم ، لأنه لم يكن عندنا تراث حديث» . كما تحدث إميل حبيبى عن دور التراث فى مقاومة تحديات الاستلاب والغزو الفكرى والمادى قائلا : «إن تنامى رغبتى فى الاعتماد وفى تطوير أساليبنا الخاصة بنا تراثيا وقوميا ، هذا التنامى جاء نتيجة لأوضاعنا . هذا صحيح ولكن يمكن القول أيضا إن رغبتنا فى الوصول إلى شعبنا ، ورغبتنا فى أن يكون شعبنا مستوعبا لما نريد أن نقوله هى التى دفعتنا إلى التفتيش عن الأساليب الخاصة الجمالية التى تستطيع أن توصلنا إلى هذا الشعب»**[١٠] .

هكذا عبر إميل حبيبى ، روائى الأرض المحتلة عن ضرورة العودة إلى التراث وإحيائه فى تأصيل الرواية العربية لنحافظ على الشخصية القومية العربية ، ولتحقيق التوصيل والتواصل مع وجدان الشعب العربى الذى تترسب فى أعماقه جواهر التراث العربى الأصيل .

ومن هنا تتمثل أصالة إميل حبيبى فى انطلاقه من قوة التراث العربى وخصوصية القضية الفلسطينية وطبيعته الشخصية الساخرة المرحة . ويتجسد هذا كله فى عملية الروائيين «سداسية الأيام الستة» و «**الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل» فتميز أدبه** المقاوم بالالتزام النابع من ضرورة التصدى لتحديات العدو اليومية ، وبالرمز البسيط الشفاف حتى يمر من الرقابة ، وبالسخرية المستمدة من التراث العربى والفكاهة المرحة التى تتميز بها كتاباته منذ تولى أعمال سكرتارية تحرير نشرة «المهماز» (١٩٤٦) ، **وهى نشرة سياسية ساخرة ولاذعة ، تدلنا على طبيعة وقدم الأسلوب الساخر المميز فى أدب إميل حبيبى** . كما تعود تجربته التراثية إلى ماضيه السياسى القومى كمناضل قديم فهو أحد مؤسسى **«عصبة التحرر الوطنى»** الفلسطينية التى تأسست سنة ١٩٤٣ . وعادت بقيام دولة فلسطينية مستقلة ، وأيدت حركة القومية العربية . كما شارك أميل حبيبى فى حركات المقاومة الفلسطينية ، من **التحرر الوطنى «إلى جماعة الأرض»** التى نص برنامجها على أن الشعب الفلسطينى يؤلف جزءاً لا يتجزأ من الأمة العربية ، كما ترجع أيضا إلى عشقه للغة العربية التى تحدث عنها بحب قائلا : **إن اللغة العربية هى الفن الأساسى الذى استطاعت الحضارة العربية الإسلامية أن تطوره ، وهى كنوز ، وهى بحر . ولغتنا موسيقى ، ولغتنا رسم ، ولغتنا تجمع أغلبية الفنون ، ولغتنا علم ، ولغتنا حساب عال ، وعشقى لهذه اللغة تعاظم فى عملى الصحفى ، فى عملى اليومى و فى عملى الأدبى ، وازداد تعلقى بهذه اللغة فى مواجهة التحديات التى ووجهنا ومازلنا نواجه بها داخل إسرائيل»**[١١] .

فمن شكل الحكاية العربية الأصيلة فى **«ألف ليلة وليلة»** كون إميل حبيبى حكايات ولوحات «**سداسية الأيام الستة**» ، وقام بتركيب الحكايات فى شكل لوحات قصصية منفردة بأحداثها وشخصياتها ، ومجتمعة فى وحدة التراث الفلسطينى وعمق التراث العربى الذى يبعث فى سطور القصص . ويمزج إميل حبيبى بين القصص والأخبار والأشعار ، كما فعل **أبو الفرج الأصفهانى فى «الأغانى»** . ويعكس الشكل القصصى الموزع على لوحات قصصية وشخصيات وأماكن فلسطينية واقع التمزق الفلسطينى ، بينما تردد القصص نداء المقاومة والوحدة الوطنية حتى تتجمع الأجزاء فى فلسطين المحررة التى تهيمن بتراثها وذكرياتها وروحها . وقوة حضورها ، وإيحائها . على الجو العام للقصص .

ومن سخرية الجاحظ وفكاهته ومرحه ومزجه بين الجد والهزل استمد إميل حبيبى أسلوب روائية **«الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل»** . ولم يتوقف تأثير التراث العربى فى تجربة إميل

حبيبى الروائية وتأصيل الرواية العربية عند حدود الأسلوب المرح الساخر بل إنه استخدم أهم خصائص أسلوب الجاحظ بالمقابلة بين الشيء ونقيضه ، الذى يبدو جليا فى عنوان الرواية واسم الشخصية الرئيسية «سعيد أبى النحس المتشائل» وما يولده هذا التقابل والمزج بين الجد والهزل ، من فكاهة ومرح ورمز ، وإيحاء وقدرة على التوصيل والتأثير فى القراء الفلسطينيين بالأرض المحتلة الذين يتوجه إليهم إميل حبيبى بأدبه العربى الأصيل المقاوم .

أحيت لوحات «سداسية الأيام الستة» الشكل الفنى لحكايات ألف ليلة وليلة القائم على موضوع واحد رئيسى ، وعدد من النوادر أو الحكايات الفرعية التى تصب كلها فى الموضوع الأصلى فشكلت قصص السداسية معماراً فنياً جديداً يتراوح بين شكل القصة القصيرة والبنية الروائية ، فهى بموضوعها الواحد وتصويرها لتداعيات حدث واحد هو عدوان الخامس من يونيو سنة ١٩٦٧ تطمح إلى الشكل الروائى ، أنها بزمنها المحدود وشخصياتها المختلفة غير المتشابكة ، أقرب إلى خصائص القصة القصيرة . ومع ذلك فقد جمعت السداسية بين الرمز والواقع وشاعرية الأداء والالتزام بالقضية الفلسطينية ، ومزجت بين الشخصية والقضية ، بين الذات والموضوع . وبين الخاص والعام واستخدمت التراث العربى استخداماً موحياً كسلاح من أسلحة المقاومة القومية .

وقدمت قصص السداسية تنويعات فرعية على لحن واحد رئيسى ، فجميعها تنشد وحدة التراث الفلسطينى وعروبته ، وتدعو عرب الأرض المحتلة إلى التجمع والترابط والتمسك بالقومية العربية والتراث العربى ، دون صراخ أو مباشرة بل تطالع قصص حب جميلة يختلط فيها الرمز بالواقع ، كما فى قصة (وأخيراً . . نور اللوز) ، المحب فيها رجل كان قد قطع صلته بماضيه العربى ، وبأصدقائه العرب ، وبكل ما يذكره بقوميته وتراثه ، محافظة منه على وظيفته الحكومية كمدرس للغة الانجليزية ، فأفقدته وظيفته وانتماؤه الجديد كل شخصيته ، حتى سمى بأبى الملفقين ومات ينبوع الإبداع لديه عندما قطع روابطه الأصيلة بالتراث العربى ، والبطولات العربية كشرط من شروط الوظيفة المسموح بها للعرب فى إسرائيل ، وتصفه القصة فى سخرية لاذعة : «وصاحبنا ، الذى كنت وإياه نتنغم بفتوحات خالد بن الوليد ، وبحواشى المتنبى ، وبكفرانيات أبى العلاء - العروبة ، قد تزوج الوظيفة . فكيف وشأنه أن يحافظ عليها فى إسرائيل حيث من مستلزمات ذلك أن تنكر كل صلة بصديقك ، وبقريبك ، إذا كان من المشاغبين على السلطة ، ولو كان أخاك ابن أمك وأبيك»[١٢] .

وعندما انتهت حرب الأيام الستة ، إذا بالماضى كله يتحرك فى داخل صاحبنا وإذا بالضمير الوطنى الذى ظنه قد نام يعود كأعنف ما تكون العودة ، وإذا بطاقاته كلها تتفتح للحب والعروبة ، فيذكر قصة حب قديمة منذ عشرين عاما على منعطفات الطريق الجبلى بين نابلس ورام الله ويأخذ فى الوصف الشعرى لكل زوايا الطريق ومنعطفاته ، ويذكر حبيبته المنسية (فلسطين)وكيف قطعت فرعى لوز ، أهدته واحدا واحتفظت بالآخر إلى لقاء فى الربيع القادم حين يتفتح اللوز ، ولكن الحبيبة ضاعت مع الماضى العربى المهجور طوال عشرين عاماً ، وها هو ذا يستعيد قصة الحب (الواقعية والرمزية) ويمد جذور الصداقة القديمة مع أبناء الضفة الغربية ، الذين لم ينسوه قط ، وعندما يصف صديقه قضية الصداقات والعلاقات بأنها مسألة جانبية يرد عليه قائلا : «تقول : جانبى ! إننى أدرك الآن أننى ما انطويت فى صداقتى ، واحدودب ظهرى ، إلا حين قطعت الصلة بماضى . وها هو ذا الماضى : إن الماضى هو أنت وفلان وفلان وجميع الأصدقاء سوية رسمنا لوحة هذا الماضى»[١٣] . (ص ٨٩) وهكذا من خلال الرمز البسيط الشفاف ينساب نداء المقاومة بالعودة إلى روابط الصداقة والحب والوحدة الوطنية والعروبة ، وتتأكد قوة التراث وفعاليته .

وتتردد فى سائر قصص السداسيةأعمال التراث العربى العظيمة ، وتتداخل فى صميم الموضوع ، وتشكل قوة التراث الرمز المقاوم المؤثر فى الوجدان العربى الفلسطينى ففى قصة أم الروبابيكيا «وهى واقعية مصاغة بحيث ترمز للأم الكبرى فلسطين ، هذه الأم الواقعية الرمزية ترفض مغادرة أرض فلسطين وتعمل فى شراء وبيع مخلفات الروبابيكيا [illegible] ولكنها تتمسك بكنوز التراث العربى مثل كتب «الفارابى [illegible]» . وتضفى القصة على الأم رمزية جميلة ، بقولها [illegible] فى السياسة كانت أشدكم حماساً ورغبة فى أداء مهمة . فهذا [illegible] أحدكم كانت أسرع من أمه إلى زيارته ، وحمل الطعام إليه ، وغسل قمصانه . عشرون سنة أكلت نيرانها ما اختزنته من حطب فى سفينتها المبحرة نحو كنوز الملك سليمان . كل شيء باعته سوى كنوزها» . (٩٧) فالحطب فى تلك المخلفات «الروبابيكيا»والسفينة هى أرض فلسطين العربية تدفع نحو تراث وثقافة الصهاينة ، ولكن الأم التى باعت كل شيء تمسكت بكنوزها العربية الأصيلة المكونة من كتب الفارابى ، وعيون التراث العربى المجيد ، مع رسائل الأبناء والمحبين لأسرهم ومحبيهم . أضف إلى ذلك استخدام إميل حبيبى للشعر العربى فى القصص كالشكل التراثى المتبع فى «الأغانى» ، فتردد بطلة قصة «الحب فى قلبى»شعر المتنبى ، وتتغنى بطلة قصة «العودة»بقصائد شاعر المقاومة الفلسطينية الشهيد «عبد الرحيم محمود» ، وتكتب تلميذة صغيرة على قبره : «عبد الرحيم عاشت فلسطين» .

هكذا حل إميل حبيبى بسداسيته المعادلة الصعبة للمزج بين الأصالة والحداثة فاستمد من التراث العربى شكل الحكاية وتفريعاتها ، وزود الأسلوب القصصى بالمرح والفكاهة والسخرية وأبيات الشعر العربى ، وضمن المحتوى الصفحات المضيئة والمجيدة من التراث العربى والتاريخ العربى ، وحمل المضمون أيضا بالهموم العربية المعاصرة ودعم نداء المقاومة بالأصالة العربية ، وأشرك التراث فى المقاومة غير أن السداسية تأرجحت بين الشكل القصصى والفن الروائى .

أما رواية «الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد ابى النحس المتشائل»فهى عمل روائى عربى أصيل وجديد ، ووثيقة فنية وتاريخية لروائى كبير مكتمل النضج الفنى والوعى الفكرى والسياسى ، ومستوعب للتراث والتاريخ ، ومحتضن لقضيته الكبرى فلسطين ، وصاحب صوت مميز تمتزج لديه الأصول التراثية العربية والقيم العربية والروح العربية بفنون الرواية الحديثة . فتطالع الفكاهة

والسخرية والمرح ، والمزج بين الجد والهزل ، والمقابلة بين الشيء ونقيضه ، التى استمدها إميل حبيبى من خصائص أسلوب الجاحظ التى قصد بها التوصيل والتوضيح والإيماء - وتفجير الفكاهة والمرح والسخرية والترويح عن القارىء ، يقول الدكتور الطاهر أحمد مكى فى كتابه «مصادر الأدب» : «وإذا كانت المقابلة تزيد الأمور وضوحاً ، فلا يعرف الشيء إلاقرين نقيضه ، تحدث الجاحظ عن الصمت والعى ، والحمق ، والتشادق والإغراق والفضول ، واللحن ونوادر الأعراب والألغاز ، والمجانين ، وأخطاء العلماء ، ومزدوج الكلام والإيماء ، وهو حديث فضلا عن تجليته لقضية البيان ، كما يراه الجاحظ ، فيه ترويح عن نفس القارىء ، ونفع له فى بيانه وعبارته كيلا يضل السبيل»[١٣] وقد أجاد إميل حبيبى استخدام أسلوب المقابلة فى بناء روايته «الوقائع الغريبة» . وشخصياتها ودعمها بأسلوب مرح مكثف يمزج الفكاهة بالسخرية ، وأداء فنى يشى باطلاعه الواسع على أحدث منجزات الرواية العالمية واستيعابه لها ، بالمعايشة والانتقاء ، وليس بالنقل والتقليد ، فرواية الوقائع الغريبة عمل روائى عربى جديد ينفرد بالأصالة والابتكار والمتعة والفائدة معا .

والجديد فى هذه الرواية هو المزج الكامل بين فنون التراث العربى وفنون الحداثة العالمية ، بين فن الحكاية العربى فى ألف ليلة وليلة وأشعار المتنبى ، وامرىء القيس . وابن عربى ، وأسلوب المقابلة الساخر المرح عند الجاحظ الذى يتميز به أدب إميل حبيبى ويجعلك لا تكف عن الابتسام طوال قراءتك للرواية ، وبين تيار الوعى المستخدم بسلاسة ومهارة ودون افتعال ، أو تعمد الظهور بمظهر العصرية والحداثة . كما يلعب الخيال والتاريخ العربى والتراث العربى والوعى السياسى أدوارا متساوية فى تدعيم البناء الروائى والمحتوى الروائى أيضا . ويتجسد أسلوب المقابلة التراثى بين المتناقضات فى أسماء الشخصيات وعنوان الرواية الغريب الذى يجمع بين المتناقضات فسعيد أبى النحس يجمع بين السعادة والنحس ، والمتشائل يجمع بين المتفائل والمتشائم ، وهكذا فالتناقض يمتد من الأسماء إلى بناء الشخصيات المقاومة فكراً وأدبا وعملا .

كما تتجلى أصالة الروائى العربى إميل حبيبى فى حرصه على تضمين الرواية الصفحات المضيئة فى التراث العربى ، والإسهامات الحضارية العربية فى الحضارة الإنسانية ، وكذلك البطولات العربية عبر التاريخ فى صد الغزاة والمعتدين والانتصار عليهم فى النهاية ومهما طال الزمن . فيومىء من خلال التاريخ العربى ، والتراث العربى ، والماضى العربى المجيد ، إلى إمكانيات الشعب العربى فى المقاومة والصمود ، وإحراز الانتصارات ويبرز الوجه القومى المضىء للعروبة الذى تحاول الصهيونية طمس معالمه الإيجابية والحضارية والنضالية . فيشير إميل حبيبى إلى تجربة مقاومة الغزو الصليبى ونجاح الصليبيين فى الاستيلاء على فلسطين طوال عشرات السنين ونجاح المقاومة العربية فى صدهم وطردهم فعن طريق تداخل الأزمنة والارتداد للماضى والقطع السينمائى والتعبير بالصور يتم التزاوج بين التاريخ والواقع وبين الأصالة العربية والحداثة العالمية . كما حفلت الرواية بكثير من الهوامش التى تمثل إضافات نضالية من التاريخ العربى على أرض فلسطين المبتلاة بالغزاة والمستعمرين ، من موقعة عين جالوت بالقرب من الناصرة التى هزم فيها التتار ، وأوقف زحفهم بقيادة هولاكو ، مروراً بحروب الصليبيين ، وتصدى العرب لهم بقيادة صلاح الدين وانتهاء بالاستعمار البريطانى والغزو الصهيونى .

وتبدو مهارة إميل حبيبى فى انتقاء الفقرات الموحية من التراث الحضارى العربى التى يضمنها روايته «الوقائع الغريبة» وتركيزه على القيم العربية وإيمائه إلى ضرورتها لمقاومة الغزو الصهيونى ، كهذه الفقرة المكثفة التى يبدو فيها فضل الحضارة العربية على الحضارة الغربية التى ترد عن طريق الوعى والمونولوج الداخلى والأسلوب المرح الساخر : فقد قيض لنا ، ونحن فى المدرسة الابتدائية ، أستاذ مغضوب عليه مولع بعلم الفلك ، حكى لنا حكايات العباس بن فرناس وجول فيرن ، وتعصب للفلكيين العرب القدماء ، من ابن رشد ، الذى كان أول من درس بقع الشمس حتى البتانى الحرانى الذى كان أول من استنتج أن معادلة الزمن تتغير تغيراً بطيئاً مع مر الأجيال ، وأول من توصل بكثير من الدقة إلى تصحيح طول السنة الشمسية . فإذا كانت مدتها الحقيقية ، كما أعلن المغضوب عليه ، هى ٣٦٥ يوماً و ٥ ساعات و ٤٨ دقيقة و ٤٦ ثانية ، فإن البتانى حددها بـ ٣٦٥ يوماً و ٥ ساعات و ٤٦ دقيقة و ٣٢ ثانية ، أى بفارق دقيقتين وأربع ثوان . فقد كان العرب حين يفكرون - قال المغضوب عليه - أسرع حركة حتى من دوران الأرض حول شمسها ، فأصبحوا الآن يتخلون عن ملكة التفكير لغيرهم وكان المغضوب عليه يقينا فى الصف بعد الدوام ، ويغلق النوافذ ، ثم يحكى لنا متباهيا عن أبى الريحان محمد بن أحمد البيرونى ، الذى استنبط كروية الأرض وأن جميع الأجسام تنجذب نحوها قبل نيوتن بثمانمائة عام ، وخصوصاً عن الحسن بن الحسن بن الهيثم الذى كان ، وهنا يخفت صوت المغضوب عليه فيصبح همسا ثوريا ، أول عالم انتهج الأسلوب العلمى المادى الحديث بضرورة الاعتماد على الواقع الموجود والأخذ بالاستقراء وبالمقارنة . فقد كان العرب حين يفكرون - قال الاستاذ المغضوب عليه - يعملون ثم يحلمون ، لا كما يفعلون الآن ، يحلمون ثم يظلون يحلمون . ومنذ ذلك الحين وأنا احلم بأن يذكرنى التاريخ حين يذكر فلكيينا الأقدمين . وبقيت أحلم على هذا المنوال حتى جندلوا والدى ، رحمه الله ، وقامت دولة اسرائيل[١٤] .

هكذا يحيى إميل حبيبى التراث العربى والحضارة العربية ويستخدمهما فى بث روح المقاومة وقيمها العربية الأصيلة .

ويمتد تأثير التراث العربى ليمزج بين الشكل العربى والمضمون العصرى ، فى المقابلة بين شخصيتين متناقضتين ، للمتخاذل والمقاوم ، الأولى شخصية بطل الرواية سعيد أبى النحس المتشائل وهو بطل بلا بطولة ، رجل جبان متخاذل عميل للعدو ، وقد ورث العمالة عن أبيه ، وقد قصد إميل حبيبى ، بتقديمه هذه الشخصية إلى إدانتها عن طريق تشريحها ، وكشف تهاوى مبررات خنوعها وضعفها وخيانتها وقام بأسلوب المقابلة بتقديم الجانب القوى النبيل للشخصية الثانية «سعيد» رجل المقاومة . ومن هذه المقابلة بين الشخصيتين المتناقضتين يطلق إميل حبيبى نداء المقاومة ويعرى ضعف منطق التخاذل والاستسلام ، فإن عمالة «سعيد أبى النحس

المتشائل»وخيانته ورضوخه لم تحمه من الشجن ، فانتقل من السجن الكبير إلى السجن الصغير ككل العرب فى فلسطين المحتلة . وفى السجن تتم المواجهة بينه وبين شخصية البطل المقاوم «سعيد»الذى شوهه التعذيب ، ولكنه لم يتراجع وظل على إصراره وإيمانه بسلامة قضيته . وتؤثر هذه الشخصية المقاومة فى ضمير المتخاذل ، ويقلب هذا اللقاء حياته ، وينهى تخاذله ، فلا يعاود سيرته الخيانية الأولى ، ويرفض أسر الوظيفة العملية ، ويعمل فى بيع الخضروات لحسابه ، ويتحدى تهديدات العدو ، ويزداد صلابة فيلعب أسلوب المقابلة التراثى العربى بين هاتين الشخصيتين المتناقضتين دور المشارك فى المقاومة وفى تأصيل أدب المقاومة الروائى العربى .

٣ - الغيطانى وابن إياس فى « الزينى بركات »

ويتقدم اتجاه روائيينا العرب المحدثين نحو تأصيل الرواية العربية من إحياء البناء الفنى لحكايات ألف ليلة وليلة ، وأسلوب التقابل الساخر ، وتوظيف التراث العربى فى المقاومة والحفاظ على الشخصية القومية كما طالعنا ، عند الروائى العربى الفلسطينى **إميل حبيبى** ، إلى استخدام أسلوب « **الخطط** » التراثى ، وشحنه بمضامين وهموم عربية معاصرة عند الروائى المصرى جمال الغيطانى ابن « الجمالية » ، أحد أحياء القاهرة ، الغنى بآثار التراث العربى ، ويزخم التاريخ العربى ، حيث ولد **الغيطانى** ، وأبدع روايته العربية الأصلية « **الزينى بركات** » متخذاً نهجاً جديداً ، وشكلاً جديداً ، فى اتجاه تأصيل الرواية العربية ، باتباعه أسلوب كتابة « الخطط » الذى ازدهر فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، فى عصر المماليك ، بعد أن أبدعه **عبد الرحمن بن عبد الحكم** فى أواخر القرن التاسع ، فكان أول مؤرخ مصرى كتب الخطط فى كتابه « **فتوح مصر والمغرب** » كشكل أدبى جديد يجمع بين التاريخ والأسطورة والخيال وسير المشاهير ، ووصف فيه خطط الفسطاط والجيزة والاسكندرية وسواها من المدن المصرية والمغربية . . . وقد استفاد المؤرخون الذين جاءوا بعد **ابن عبد الحكم** من أسلوبه وشكله الأدبى الجديد وتأريخه للمدن ، الذى كان يستهله بالوصف الجغرافى لطبيعة المدينة ثم يستغرق الكتاب كله فى كتابة سير مشاهير أهل تلك المدينة وسرد الوقائع والأساطير المتعلقة بها ، من خلال القصص والأشعار والأخبار والسير والذكريات الأدبية والمفاهيم الدينية ، فى شكل عربى أصيل يجمع بين المتعة والفائدة . وقد تقدم فن كتابة **الخطط** على أيدى أشهر كتابه (المقريزى) و « **ابن إياس** » آخر مؤرخ لمصر المملوكية وتعد خططه محصلة كاملة لإنتاج عصر المماليك فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، إذ دون فيها التاريخ والحوادث اليومية فى شكل وقائع ويوميات وأخبار ، ويصفها **كراتشكوفسكى** فى كتابه **تاريخ الأدب** الجغرافى العربى ، بأنها **حوليات تاريخية قصد بها إمتاع الأدباء**[١٥] .

وجاء **الغيطانى** بروايته « **الزينى بركات** » **ليحيى تراث الخطط** العربى كأنموذج أدبى عربى أصيل تميز به التراث العربى عن التراث الغربى والأدب الغربى ، وخط به شكلاً من أشكال الرواية العربية يجمع بين الجغرافيا والتاريخ والسيرة ويمزج بين الواقع والخيال والأسطورة ، وبين السياسة والاجتماع وأدب الرحلات ، فى صياغة روائية جديدة وشكل أدبى جديد . فاتبع **الغيطانى** أسلوب **الخطط** ،

ونقل بعض المقتطفات من خطط ابن اياس ، وكتب روايته فى شكل تقارير وبيانات تسرد وقائع الأحداث والأخبار ، ومستخدما ذات الأسلوب التراثى المتبع فى الخطط ، وضمنها الجو التاريخى والقيم العربية ، وحملها بهموم عصرية اجتماعية وسياسية كما زود روايته بالنداءات والمراسيم السلطانية ، وبيانات ولاة الأمور إلى الجماهير ، بصيغها القديمة ، مع مزجها بوقائع وأحداث وشخصيات الرواية . بل لقد طبع بعض صفحات روايته بذات الشكل التراثى القديم المطبوعة به الخطط العربية .

فالجديد فى هذه الرواية هو تأصيلها للشكل الروائى العربى ، وشحنه بمضامين عصرية ، ومزجه بأشكال حديثة . وذلك بإحيائها الاسلوب كتابة الخطط العربية ، ومزجها بين هذا الأسلوب التراثى العربى والأسلوب الروائى الحديث ، فى التنقل بين الأمكنة والأزمنة والشخصيات ، وجمعها بين الرؤية التاريخية ، والشكل التاريخى ، والهموم المعاصرة .

فمن أسلوب التأريخ العربى ، والمؤرخين العرب ، والرحالة العرب ، ومن وقائع التاريخ العربى فى مصر ، استمد جمال الغيطانى شكل روايته « الزينى بركات » وصاغ وقائعها ثم حمل مضمونها بمضامين عصرية سياسية واجتماعية تحفل بالإسقاط السياسى . فجاءت الرواية مروية بالسرد المتنوع لعدة رواة ، من رحالة بندقى زار القاهرة فى القرن السادس عشر ، وسجل أحوال القاهرة فى ذلك العصر ، إلى سرد الشخصيات وكتابة الأخبار والأحداث والبيانات على نمط الخطط والرحلات العربية . وهو انتقاء بالغ الدلالة لعصر المماليك الرهيب الحافل بالإرهاب والقتل والتعذيب ، وقام فيه كل من يتولى وظيفتى المحتسب والبصاص باستنزاف موارد الناس ، وكبت حرياتهم وقهرهم ، لذا جعل الروائى لكل منهما دوراً رئيسياً فى روايته .

والتقط الروائى خيط روايته من حادثة وقعت لأسرة المؤرخ المصرى ابن عبد الحكم ، عندما قتل أحد إخوته « **فى سجن يزيد التركى معذباً بالسوط ، والشوى بالنار ، كما أصيبت الأسرة بمحنة مالية واجتماعية عندما عهد إليها أن تكون حارسة على أموال أحد الولاة الذين صادرت الدولة أموالهم ، وعندما أرسلت الدولة من يحاسبهم لم تستطع تسديد حساباتها فزج بأفرادها فى السجون ، وصودرت أملاكهم** »[١٦] كما جاء فى وصف **الغيطانى** لهذه الحادثة فى مقال له عن المؤرخ المصرى **ابن عبد الحكم** . **فأخذ الغيطانى** هذه الحادثة وطورها ، وجعل منها موضوع روايته « **الزينى بركات** » وضمنها مضامين عصرية اجتماعية وسياسية ، مما جعل للتراث قوة الإيحاء والإيماء وشمل الشكل والمضمون معا ، ووظف التراث العربى والتاريخ العربى فى تأصيل الرواية العربية ونقد الواقع العربى . فمد الجسور بين الماضى العربى والحاضر العربى ، واستخدم التاريخ فى الإيماء للحاضر . وأكسب الرؤيا طابعاً تاريخيا ، من أجل إضفاء صفة الاحتمال والإيهام بالحقيقة . ومزج بين التاريخ والواقع والخيال فى مركب روائى عربى أصيل وجديد معا .

فالتاريخ فى رواية « الزينى بركات » متخيل تخيلاً وليس تاريخاً ، وذلك مع محافظته على الشكل التاريخى ، والطابع التاريخى ، والجو

التاريخى ، والوقائع التاريخية للإيهام بالواقعية التاريخية . وعملا على الإيهام بالحقيقة ، وحتى يكتمل هدف المؤلف بالإيحاء والإيماء والرمز ، وراء الغوص فى التاريخ وتخيل أحوال المجتمع فى القرن السادس عشر ، فى عصور الانحطاط والكبت والإرهاب وسيطرة المماليك . والغيطانى يتبع أسلوب التصوير الوثائقى أو التسجيل للمجتمع المصرى ، مازجا التاريخ بالخيال ، فيذكر العادات واللغة والتقاليد ونصوص البيانات الرسمية فى صور أقرب إلى التصديق . فالغيطانى ينطلق من التراث العربى ومن التقاليد العربية ومن القيم العربية من التاريخ العربى للإيماء إلى الحاضر . فيحيى التراث العربى بتوظيفه فى تجديد الرواية العربية وتأصيلها .

وننتقى من الرواية أنموذجا من أساليب توظيف التراث التى يتكرر استخدامها فى الرواية ، من المراسيم إلى العادات ، والقيم العربية ، والتراكيب اللغوية ، ومن آيات القرآن الكريم إلى الأحاديث النبوية الشريفة ، إلى سرد الشخصيات ووقائع الأحداث بأسلوب الخطط العربى الأصيل . فيكتب الغيطانى المرسوم السلطانى بتعيين « الزينى بركات » فى وظيفة المحتسب ، بهذا الشكل العربى الأصيل :

(مرسوم شريف)

بسم الله الرحمن الرحيم

(ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ، ويأمرون بالمعروف ، وينهون عن المنكر .)

(وتعاونوا على البر والتقوى ، ولا تعاونوا على الإثم والعدوان) .

أما بعد

الحمد لله الذى هدانا إلى كشف أشرارنا ، والاهتداء إلى خيارنا . لما فيه راحة العباد واستقرار الأمن والنظام فى البلاد ، فمن بعد ترسيمنا على الباغى ابن أبى الجود ، وإقامتنا دونه الحدود ، رأينا ملء وظائفه ومراتبه ، وحتى يحفظ العدل ، ونطلب منه المزيد ، فكل منا عليه رقيب عتيد ، رأينا توزيع هذه الوظائف على أرباب المعرفة والعلوم ، والأمر بهذا حمل إن لم تتوزعه الأكف ثقل على الرقاب ، وبدأنا بوظيفة الحسبة لأنها تمس أحوال الناس ومعاشهم ، ولا يمكن تركها شاغرة ، وبعد الاطلاع على أحوال الناس ، ومعرفة أى الخلق منهم يبرحهم ويجنبهم الصعاب ، وبعد قراءة التواريخ الماضية ، واستيحاء العبر ، والوصول إلى حقيقة المبتدأ والخبر ، وبعد طول تفكير وتدبير .

قررنا

يتولى بركات بن موسى ، حسبة القاهرة ، لما تبين لنا بعد ماقدمناه ، مافيه من فضل وفقه ، وأمانة وعلوهمة ، وقوة وصرامة ، ووفور هيبة ، وعدم محاباة أهل الدنيا وأرباب الجاه ، ومراعاة الدين ، كما أنه لا يفرق فى الحق بين الباطل والحقير ، لهذا أنعمنا عليه بلقب « الزينى » يقرن باسمه بقية عمره . . . . » (١٧) .

ويمضى المرسوم مرددا الألفاظ والكلمات والتراكيب المأخوذة من التراث العربى وكتب الخطط العربية الأصيلة . ثم يتنقل الروائى بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات . ويمزج بينها ببساطة وانسياب ، ودون افتعال أو فواصل ويستخدم أسلوب الراوى التقليدى المتنوع الذى يظهر عادة فى الرواية ذات الأسلوب التاريخى ، فيمنح الرواية ثراء فى الرؤية والشخصيات .

وأقام الغيطانى معماره الروائى على أساس السرد المتبع فى الخطط العربية . والإضافة التى قدمها الغيطانى فى روايته « الزينى بركات » هى تقديم تنويعات على السرد وعلى الراوى ، بالتنقل بين الأمكنة والأزمنة والشخصيات . وبهذا تلافى الملل ، وأحدث تنوعا فى الرؤى وتطورا فى الأحداث ونموا للشخصيات .

فالراوى فى مدخل الرواية يحمل اسم الرحالة البندقى « فياسكونتى جانتى » « الذى زار القاهرة أكثر من مرة فى القرن السادس عشر الميلادى » أثناء طوافه بالعالم . وهو يسوق مشاهداته لأحوال القاهرة التى خبرها جيدا فى زياراته السابقة . واستخدام أسلوب الرحالة فرض على هذا المدخل السرد المباشر والوصف الخارجى . الزمن الحاضر فى هذا المدخل هو شهر أغسطس ١٥١٧ ميلادية الموافق شهر رجب سنة ٩٢٢ هجرية وفى الزمن تضطرب أحوال الديار المصرية ، أما علامات الاضطراب فهى سيطرة المماليك ، وبثهم الرعب والخوف والقلق ، وفرضهم الفوضى بعد اختفاء « الزينى بركات » الرجل القوى ، المسئول عن حفظ الأمن والعدل والنظام وعن إدارة كثير من شئون البلاد الأخرى المتعلقة بأقوات الناس وحقوقهم ، لذا كان يتمتع بحبهم ، أى أن الأمور اضطربت بعد اختفاء هذا المستبد العادل . وضاعف من تدهور الأوضاع وقوع هزيمة لجيش البلاد فى الشام ، وظهور « زكريا بن راضى » زعيم البصاصين ونائب « الزينى بركات » ويختم الراوى الرحالة هذا المدخل بإفصاحه عن نيته فى مراقبة أحوال المجتمع فى أعقاب الكارثة . وهو يرصد أحوال القاهرة فى ذلك الزمن ، زمن الهزيمة فى الرواية . ويومىء إلى الزمن المعاصر لكتابة الرواية (١٩٧٠ - ١٩٧) . « أرى القاهرة الآن رجلا معصوب العينين ، مطروحا فوق ظهره ، ينتظر قدرا خفيا ، أشعر بأنفاس الرجال داخل البيوت ، تتقارب رؤوسهم الآن ، يتهامسون الآن ، يتهامسون بما سمعوه من أخبار ، النداءات مجهولة . الوقت يمضى . لايمكننى الطلوع إلى الطابق الأعلى لأرقب مواضع النجوم . ربما يقترب الفجر ، غير أننى لم أسمع ديكا واحدا يصيح » . (١٨)

ومن الزمن الحاضر ، فلنا وواقعيا ، فى المدخل ، ينطلق الروائى فى الفصول للغوص فى الزمنين الماضى والحاضر ، لاسترجاع الأحداث الماضية ، وكشف ماضى الشخصيات والتطور بها فى الزمن الحاضر ، واستشراف المستقبل . وهنا يتحرك الروائى من السرد التقريرى المباشر الذى يمثل وجهة نظره ، إلى تقديم التنويعات فى الرؤى عن الشخصيات المختلفة فى الرواية . فيرتد فى الفصل الأول إلى الزمن الماضى القريب ، ويرجع نحو عشر سنوات (شوال ٩٢٢ هجرية) ، ليصور ماجرى لعلى بن أبى الجود ، وبداية ظهور الزينى بركات بن موسى ، ويلقى بذلك أضواء جديدة على الأحداث والشخصيات ، ويقدم المبرر الموضوعى التاريخى لتطور الأحداث فى الزمنين الحاضر والمستقبل .

فيصور الغيطانى عن طريق السرد الروائى «على بن أبى الجود»، وهى شخصية نمطية تخضع لمقررات الروائى الفكرية فى إدانته لها. فعلى بن أبى الجود هو المسئول عن الأمن والنظام، يسيطر بأيد من حديد على شئون البلاد عن طريق البصاصين الذين يرأسهم نائبه «زكريا بن راضى» «كبير بصاصى السلطة»، وهو جبار طاغية يجمع بين البطش والتجسس نهارا، والترف والفجور ليلا. وهو يعتمد فى مركزه على مايبلغه به نوابه، حتى إذا تخلو عنه لقى حتفه بأيديهم، بين فرح الأهالى وتهليلهم. وهكذا تخلص منه النظام ككبش فداء.

وفى سبيل تصويره لهذه الأحداث، يتنقل الراوى بين الشخصيات المختلفة ليعرض صورالإرهاب «على بن أبى الجود» وتأثيره الرهيب فى الناس، ثم فرحتهم الغامرة بقرار السلطان الذى أطاح بالطاغية وأحل «الزينى بركات» محله فى تحقيق الأمن والعدل والرقابة على الأسواق والأسعار. نحن نطالع هذا الحديث من خلال سرد الراوى التصويرى، وتنقله بين الشخصيات، «سعيد الجهينى» الطالب الأزهرى، وزكريا بن راضى «كبير البصاصين ونائب» «على بن أبى الجود» والزينى بركات نفسه، وغيرهم من الشخصيات الثانوية الأخرى، وخلال تبادل السرد المتنوع والقص والتصوير، يثرى الروائى الحدث والشخصيات والواقع الاجتماعى. فيتنفس «سعيد الجهينى» الصعداء لزوال الكابوس المرعب. أما «زكريا بن راضى» فيطوف بمعتقليه الكثيرين ليتخلص منهم بوحشية تحسُّباً للظروف، ويبحث فى دفاتره عن معلومات تضىء شخصية «الزينى بركات» ويأخذ فى تسجيل كل ما يجد عن شخصيته واعتذاره فى البداية عن تولى منصب «الحسبة» الذى يتكالب عليه الجميع تحاشيا للوقوع فى الخطأ، بالرغم من دفعه ثلاثة آلاف دينار رشوة للوصول إلى المنصب. ونعرف من الشخصيات الأخرى كيف وجد هذا الموقف للزينى بركات استحسانا لدى مختلف طوائف الشعب وطبقاته. وترصد الرواية يوميات صعود الزينى بركات فى تطوير ملحوظ للأحداث وتنمية للشخصية الرئيسية. هكذا يتحرك الزينى بركات تحوطه محبة الشعب وعيون البصاصين معا.

غير أن الروائى يستطرد فى سرده لقوة البصاصين وسيطرتهم على الناس والنظام، حتى امتدت إلى الحاكم نفسه فى فترات زمنية سابقة، استطرادا مباشرا يعرقل سياق السرد الروائى ويضعف من تطور الأحداث، ويأتى كحشو غير موظف، وزائد عن مقتضى البناء الروائى، فرضه الإسقاط السياسى والموقف الفكرى المسبق للروائى فى إدانة النظم القائمة على البصاصين. إذ كان يكفى عرضه لسطوة البصاصين ورقابتهم للزينى بركات، كما يحركهم كبيرهم «زكريا بن راضى». وهو عرض حيوى أسهم فى تشابك العلاقات داخل الرواية وفى توترها، بما تحمله تقارير البصاصين من أنباء عن بدء الزينى بركات فى التحرك إلى الشعب والخطابة فى الجامع الأزهر واختياره لمناد خاص به على خلاف العرف الجارى على تبعية المنادى لكبير البصاصين، ثم عزمه على إنشاء جهاز جديد للبصاصين يتبعه مباشرة. هكذا ينمى الروائى عوامل الصراع فى الرواية بذكاء ومهارة. فانفراد الزينى بركات باتخاذ القرارات، وتسلمه زمام الأمور بنفسه، أوغر صدر «زكريا» كبير البصاصين ضده، مما جعله يوجه عملاءه لرصد كل تحركات الزينى وأثرها فى الناس.

وتعرض الرواية، عن طريق نماذج من تقارير البصاصين «لأقوال الزينى بركات بقبوله للمنصب نزولا على رغبة الشعب، وتحمس الناس له، إلا من سيدة اتهمته بالغش والخداع فانهال عليها بالضرب حتى اضطرت للهرب، كمؤشر يبرر تطور الزينى بركات ونهايته. وينسج الروائى خيوط الصراع المتنامى بين الزينى بركات» و «زكريا بن راضى» كبير البصاصين الذى يأخذ فى الكيد له لدى السلطان والأمراء بخطابات مكتوبة بحبر سرى يزول بمجرد قراءتها وبالتقرب إليه فى وسائل أخرى. وتعرض الرواية بعض النماذج من هذه الرسائل فى تطوير زائد عن مقتضى البناء الروائى والتطور الروائى.

ويصور الفصل الثانى من الرواية «شروق نجم الزينى بركات، وثبات أمره، وطلوع سعده، واتساع حظه». ويستهله الزينى بركات بتوجيه نداء إلى الناس باسم السلطان للتقدم بالشكاوى ضد سلفه الطاغية «على بن أبى الجود»، حتى يرد لهم حقوقهم المساوية فى عهده لإتمام الإجهاز عليه، وتصفيته معنويا بعدما تمت جسديا. ويمزج النداء بين أسلوب النداءات – التراثى القديم وشخصيات الرواية الحديثة قائلا:

«يا أهالى مصر
أمر مولانا السلطان
بتسليم المجرم بن المجرم
على بن أبى الجود

إلى ناظر الحسبة الشريفة

الزينى بركات بن موسى

ليتولى أمره

ويأخذ حقوق الناس منه
ويذيقه ما أذاق لعباد الله

الفقراء المساكين

الأوليـــاء

يا أهالى مصر
يا أهالى مصر

كل من وقعت عليه

مظلمــــة

كل من سلبت منه

حاجـــــة

كل من راح مالـــه
بالبـــاطل

بسبب على بن أبى الجـــود

علیه التوجه الى
باب الزینی برکات بن موسی

ناظر حسبة القاهرة والوجه القبلی

لیرد علیه حقه وماله
یأهالی مصـــر . . .

یأهالی مصـــــر . . . » [19]

هكذا يتابع الروائى تطوير شخصية البطل ودفعها إلى أتون الصراع الدرامى ، مع الحفاظ على الطابع التاريخى العربى للرواية بوصف الحياة فى أحياء القاهرة القديمة ، الحسينية ، الباطنية ، الجمالية . . . التى خبرها جيدا ، وتخيل حياة شخصياته فى الزمن الفنى التاريخى للرواية ، وتوظيف أسلوب المماليك فى تصوير الصراع الدائر فى ذلك الزمان ، وصعود نجم الزينى بركات وازدياد شعبيته باتجاهه إلى الناس وتلقى مظالمهم ، وشجبه لأساليب التعذيب والتجسس والطغيان على العدالة ، وسطوته على المماليك وإرهابه لمنافسه « **زكريا بن راضى** » كبير البصاصين الذى اختفى رجاله وضعفت سطوته ، ولكنه داوم على استخدام أساليبه فى التجسس والتعذيب ، وموقفه من **الزينى بركات** .

يأتينا كل ذلك عبر سرد الراوى الذى يجمع بين أسلوب الخطط التقريرى ، والتنقل بين الشخصيات الرئيسية والثانوية ، أو بواسطة نداءات مطولة ، أو تقارير البصاصين المصاغة على نمط كتابات عصر المماليك ، وتنمية الصراع بأحداث صغيرة تصب فى السياق الروائى ، ولا تشذ عنه فى بعض القصص الجنسية الثانوية التى قصد بها الكاتب الإيهام بالطابع التاريخى ، وبالزمن التاريخى ، أو التعريف بامتداد سلطة البصاصين إلى الحياة الخاصة . وهو الأسلوب التراثى المتبع فى بناء « **ألف ليلة وليلة** » ، الذى يغذى القصة الأصلية بقصص فرعية تعمق الرؤية وتضاعف من التشويق .

وفى ثالث فصول الرواية يستخدم الروائى الصراع بين **الزينى بركات وزكريا بن راضى** فى الكشف عن هوية **الزينى بركات** الحقيقية التى أخفاها طويلا ، وموهها بأحاديثه ونداءاته الورعة ضد الحبس والتعذيب ، وذلك بما تصوره التقارير من صور تعذيبه البشعة لسلفه « **على بن أبى الجواد** » ، على خلاف ما يعلنه للناس ، ثم إعدامه على الملأ . وإضافة إلى هذه التقارير المصورة للتعذيب ، يعود الروائى إلى استخدام مشاهدات الرحالة البندقى التى استهل بها الروائى روايته فى الزمن الحاضر سنة **٩٢٢ هجرية** . أما فى الفصل الثالث فالزمن يرتد أيضاً إلى عام **٩١٤ هجرية** ، أى أنه يتطور ويتقدم بالأحداث نسبياً عن الزمن فى الفصلين السابقين ، الواقع فى عام **٩١٢ هجرية** . ويصور الرحالة موكب إعدام « **على بن أبى الجود** » ، وما قام به **الزينى** من حض الناس على الاشتراك فى تعذيبه والانتقام منه ، واستمرار صعود **الزينى بركات** واتساع نفوذه ومناصبه حتى صار واليا للقاهرة . إضافة إلى مناصبه الأخرى . فجمع بين كل السلطات المدنية والدينية ، المالية والسياسية والأمنية فى يديه . ويبلغ الصراع ذروته فى اللقاء بين **الزينى بركات وزكريا** كبير البصاصين ، ويوفق الروائى فى تصويره كاختبار قوى ، نلمح فيه بداية انكسار **الزينى بركات** وعمل زكريا الدؤوب على استعادة مجده وسلطته الأصلية .

هذا الصراع المحورى ، الذى تصوره فصول الرواية ، بين **الزينى بركات وزكريا بن راضى** قصد الروائى به كشف قوة البصاصين ، ومدى سيطرتهم ، وتعدد أجهزتهم ، وهم يتعاونون فى أعمالهم ، رغم صراعاتهم ، وينسقونها على مستوى العالم ، كما رأينا فى اجتماعاتهم بالرواية ، فى الفصل الخامس ، وفى الحكايات الفرعية الكثيرة التى زود بها الروائى فصول الرواية ، وهى حكايات غنية بالحسّ التاريخى الذى يصدر عن الغيطانى فى تخيله لعالم البصاصين وإدانته لهم . وقد أفضت هذه الرغبة بالروائى إلى حشو روايته بكثير من الحكايات الثانوية والأحاديث المباشرة ، عن البصاصين عبر التاريخ ، التى تأتينا بلسان الراوى التقليدى المعروف فى القصة العربية القديمة . أو كان يدفع الروائى بملاحظاته الاجتماعية والسياسية على ألسنة بعض الشخصياتِ ، بشكل مباشر ، يجعل بعض أجزاء الرواية أقرب إلى المقالات ، كملاحظات « **سعيد الجهينى** » عن أزمات الشباب وطريقهم المسدود وملاحظات الرحالة عن العادات الاجتماعية والأسواق . . وغيرها من الملاحظات المباشرة التى تعتمد على التقرير الوصفى الخارجى السطحى . أو كالأحاديث المباشرة عن مهنة البصاصين وأساليبهم ، وقوتهم التى تعلو كل قوة . وكلها أحاديث خارجة عن مقتضى السياق الروائى ، لا تنمى حدثا ، ولا تطور شخصية ، ولكنها إسقاط فكرى مباشر من الكاتب ، وهى كما رأينا سمة اتسمت بها رواية « **الزينى بركات** »

تتدافع الأحداث نحو النهاية ، فالهزائم تتوالى ، « **والزينى** » يصول فى البلاد ويجول ، رافعا الأسعار ، معذبا الأهالى ، مستغلا اسم الشيخ **أبو السعود** ومكانته الدينية ، زاعما تمتعه بثقته ورضاه . وهنا وحتى يخبو الأمل ، يتحرك الشيخ **أبو السعود** وليس **زكريا بن راضى لأنه نظير الزينى بركات** ووجهه الآخر ، ويستدعى « **الزينى بركات** » ويأمر دراويشه بالقبض عليه وتجريده من أبهته . فيتكشف جبروت « **الزينى بركات** » عن خواء كبير ، ووهم كبير . أما السلطان فيصاب بالفالج ويدركه الموت . وعندما يوشك **الزينى بركات** أن يلقى مصير سلفه « « **على بن أبى الجود** » ، ولكن بأيدى دراويش الشيخ أبى مسعود ، يتدخل **زكريا بن راضى** لإنقاذه ، بعد أن وجد فيه خصما ضعيفا لاخطر منه » .

وبذلك يصل الروائى إلى الزمن الفنى الحاضر ، ويتقدم قليلا حتى نرى « **الزينى بركات** » يعاود الظهور ، ولكن فى ظل « **زكريا بن راضى** » كبير البصاصين وتحت حمايته . وهو تطور مفاجىء غير مبرر ، بل إنه مغاير للتطور الطبيعى لعوامل الصراع التى عمل الروائى على تنميتها ، على امتداد فصول الرواية وصفحاتها ، بين « **الزينى بركات** » و « **زكريا بن راضى** » . وكان ذلك نتيجة لحرص الروائى على إسقاط الماضى على الحاضر ، والمطابقة بين الزمن الفنى التاريخى والزمن الواقعى ، لأن الأحداث والشخصيات فى رواية « **الزينى بركات** » يحركها فكر المؤلف المسبق ، مما أضعفت البناء الروائى وحد من حيويته وانطلاقه ، وأصابه بنهاية غير مبررة . ومع ذلك يظل لرواية « **الزينى بركات** » فضل المشاركة فى الاتجاه نحو تأصيل الرواية العربية ، بإحيائها أسلوب الخطط التراثى العربى

وعصرنته ، واستخدامها التراث التاريخى العربى فى الإيماء إلى الحاضر العربى ونقده .

٤ - جبرا ابراهيم جبرا والمزج بين التراث والحداثة فى : « البحث عن وليد مسعود »

ومن تجربتى إميل حبيبى وجمال الغيطانى فى توظيف التراث العربى باتجاه تأصيل الرواية العربية ، يمضى اتجاه التأصيل شوطا أبعد وأعمق فى تجربة روائية جديدة ومثيرة يدفع فيها الروائى العربى الفلسطينى جبرا ابراهيم جبرا بمسيرته الروائية وثقافته الغربية نحو أصول التراث العربى ، ليمزجها فى موكب روائى جديد ، يجمع بين أصالة الفن القصصى العربى ، وحداثة الرواية العالمية ، ويوظف التراث العربى ، والتاريخ العربى ، والأساطير العربية ، والقيم العربية فى التعبير عن الضمير العربى ، ومأساة الأمة العربية من الماضى إلى الحاضر ، حيث تتمحور الرواية حول القضية الفلسطينية ، وتربط بينها وبين خط الانحدار فى تاريخ الأمة العربية والحضارة العربية ، وتجعل منها المنطلق لتجديد الأمة العربية ، وتحرير الإنسان العربى من الداخل والخارج .

فيوظف جبرا ابراهيم جبرا التراث العربى فى روايته « البحث عن وليد مسعود» برؤية جديدة ، رؤية عصرية وعلمية تقوم على الانتقاء والنقد ، ولا تنغلق عن التراث الإنسانى والثقافة الغربية والعالمية . و « شكسبير أخو المتنبى وكلاهما رب الكلمات . . » كما يقول وليد مسعود بطل الرواية معبرا عن رؤية مبدعه الروائى فى المزج بين التراث العربى والثقافة الغربية . ويلخص جبرا رأيه فى إحياء التراث وتوظيفه واستخدامه قائلا على لسان « ابراهيم الحاج » أحد شخصيات روايته : « أريد مراجعة الماضى كله - ماضى الانسانية . . أريد الماضى موجودا فى الحاضر - لا ، لست أعنى مجرد تراث ياسوسن ، بل ما هو أعمق وأبعد وأهم - الأزمان كلها وهى تدفع الذهن بين مجاهيل الوعى واللاوعى . . . متاهات الماضى فى اتساع مستمر ، ونحن أصحابها كلها ، نحملها معنا ونحن نهيم على أوجهنا فى فضاءات الزمن الداخلية . . . »[٢١] .

وهذا هو الجديد فى رواية « البحث عن وليد مسعود » ، هذه الرؤية الشمولية للتراث الإنسانى التى تجمع بين تأصيل الشكل الروائى وتعريبه وبين المعمار الفنى للرواية العالمية إضافة للتراث الشرقى والأساطير الغربية . فى مزيج متداخل من المشاهد والرؤى والشخصيات والأحداث ، تعتد فيها الحضارة العربية ، لتمتزج بالقضية الفلسطينية ، بالكون والطبيعة ، فتتجسد القضية الفلسطينية ، وتكتسب أبعادا وأضواء جديدة وتتعمق على مدى التاريخ العربى القديم والحديث .

ولا يتوقف توظيف التراث العربى ، فى تأصيل رواية جبرا ابراهيم جبرا ، عند حدود استخدام مقتطفات من الشعر العربى القديم أو التراث الشعبى الفلسطينى أو إحياء القيم العربية ، ولكنه يدخل فى صميم المعمار الروائى ورسم الشخصيات وتكوينها ومواقفها ورؤاها . فينهض الشكل الروائى باعتماده على السمة الرئيسية للبناء القصصى فى « ألف ليلة وليلة » القائم على الاستطراد من القصة الرئيسية المحورية إلى قصص فرعية ، وتتراكم هذه القصص الفرعية لتصب فى مجرى القصة الأصلية ، فتعمقها وتثرى موضوعها ، وتلقى أضواء جديدة على شخصياتها . فكل شخصية تروى سيرتها وذكرياتها عن شخصية « وليد مسعود » ، بطل الرواية الغامض المثير ، وتغذيها بعدة حكايات وأقاصيص فرعية عن علاقاتها بوليد مسعود وبسائر شخصيات الرواية الأخرى ، ومن خلال هذه الأقاصيص يتنقل الروائى بين الماضى والحاضر وبين الأمكنة والشخصيات . وتظهر مهارة الروائى وحداثته فى إحكامه للتشابك العضوى الدقيق بين شخصيات الرواية المتعددة ، الرئيسية والثانوية ، بحيث تبدو كل شخصية ضرورية وفاعلة ، ومضيئة لشخصية بطلها الرئيسى وليد مسعود ، لأنها جميعا شخصيات مستديرة متحركة تمتزجه مترابطة ، متضافرة ، لاغنى عنها فى كل صفحات الرواية الأربعمائة ذات القطع الكبير .

ويتجاوز التراث الغربى وأصالة الفن القصصى العربى مع الحداثة الغربية والعالمية . فلا يتوقف تأثير الثقافة الغربية عند حدود المقتطفات الواردة فى الرواية من أبيات الشعر والكتب والموسيقى والأساطير والشخصيات الغربية ، ولكنه يمتد أيضا إلى صميم البناء الروائى ، وأساليب الأداء الفنى الحديثة . فتأتينا فصول الرواية على ألسنة شخصياتها لتقدم رؤية متعددة لسائر الشخصيات والأحداث ، وتلقى أضواء متزايدة على شخصية بطلها وليد مسعود وقضيته الفلسطينية الأثيرة ، ويستخدم الروائى التداعى ، وتيار الوعى ، والتذكر ليضىء ماضى الشخصيات والأحداث ، ويمزج بين الماضى والحاضر دون فواصل بين الأزمنة والأمكنة باستخدام التقطيع أو المونتاج السينمائى ، والمونولوج الداخلى وأسلوب التسجيل ، والرسائل والمذكرات . هكذا تستوعب الرواية كل الأزمنة وكل الآراء ، فتسع الكون والحياة والثورات ، وتجمع بين الواقع والخيال والأسطورة ، وتقدم نماذج مختلفة من الإنسان العربى المعاصر ووضعه فى عالم اليوم . ويبدو التأثير الغربى أيضا فى الدور الهام الذى يلعبه الجنس فى تشابك العلاقات بين سائر شخصيات الرواية وتضافرها معا .

ويركز الروائى على ماضى الحضارة العربية ، ويستلهم تراثها المجيد فى أوج نهضتها كما فعل عندما استلهم جملة طارق بن زياد المثيرة : « **العدو من أمامكم ، والبحر من ورائكم** » (ص٣٦٣) للتعبير عن الموقف العربى إزاء العالم ، وضرورة الفعل العربى المستمد من خبرات مواقف التاريخ العربى المجيد . كما يوجه جبرا النقد إلى انموذج الشخصية العربية المغتربة عن ماضيها العربى ، وتراثها العربى ، ولغتها العربية ، كما جاء فى نقده لشخصية « عامر ناجى عبد الحميد » أنموذج العربى المغترب الذى يعيش فى الحاضر ، محاكيا الانموذج الغربى ، منغلقا على مكونات شخصيته العربية النابعة من التراث والتاريخ والوجدان الجمعى العربى ، ويرفض حتى ماضى أبيه الوطنى ، وقراءات أبيه ، وكتبه العربية ، ولايرى بغداد العربية الأصيلة ، ولكنه يراها ويعيش فيها على نمط الحياة الغربية فى المعيشة ، والسلوك ، والعلاقات الاجتماعية ، بعد أن عاد من دراسته بلندن ، مصطحبا زوجة انجليزية شقراء .

فعامر ناجى فى رأى الروائى ، قد انفصل عن « تاريخ أمته » . ويرى مبدعه أنه إذا كان قد أغلق الباب على صفحات النضال فى

التاريخ العربي القديم والحديث ، واستبدلها بحياة الترف وسهرات الخمر والموسيقى التي تجمع في داره الضخمة وجوه الفن والثقافة ، فإنه في هذا العالم لم يتخلص من مكوناته التراثية والتاريخية العربية ، لأن هذا الترف والخمر والموسيقى وتجمعات الأدباء والمثقفين جزء لا يتجزء من ماضيه العربي الذي يجري في دمائه ووجدانه بالرغم منه ، فالتاريخ متصل بين الماضي والحاضر : « فبغداد ، في تاريخها العريق ، عرفت كل شيء عرفته حضارات اليوم ، ولعل عامر إن لم يكن مستعارا من باريس أو لندن ، فهو مستعار من ماضي مدينته هو ، مدينته التي كانت قبل أكثر من ألف سنة حاضرة الدنيا في كل ما يفعله الإنسان أو يفكر فيه . في وسط دسائس الحكم ، وتمردات الجند ، وصراعات أهل الدين ، كان هناك من يسمع في حجراته أروع الشعر ، أروع الموسيقى ، أروع الجدل : كان هناك من يلتئم على مأدبته الملائكة والشياطين ، المؤمنون والزنادقة ، والموالون والثائرون ، على أن يتصفوا جميعا بما يعجز أن يتصف به الآخرون من فتنة ، أو ألمعية ، أو لسان . »[٢٢] .

هكذا تسهم الحضارة العربية والتراث العربي في تركيب شخصيات الرواية فيشير الروائي إلى الصلة بين الماضي العربي للشخصية العربية في أوج ازدهار الحضارة العربية والثقافة العربية ، كما فعل مع عامر ناجي ، الذي يراه في داخله وأعماقه شخصية آتية من عصور الحضارة العربية العريقة بالرغم من رفضه النظر إلى الماضي العربي والتاريخ العربي . فالروائي يصل الماضي العربي بالحاضر العربي عن طريق البحث في مكونات الشخصية العربية .

وعندما تزور مريم المسجد الأقصى ، مع صديقها وليد مسعود ، تهتف منتقدة ضعف صلتها بالتاريخ العربي : « ماأقل ماأعرف من تاريخنا ، وأنا طالبة التاريخ : »[٢٣] .

كذلك يوجه جبرا إبراهيم جبرا النقد إلى بعض الأساليب المعوقة في تراثنا العربي ، كالسجع الذي كان يقود الكاتب إلى القول بعكس ما يريده خضوعا لدواعي السجع والقافية ، كما قال على لسان « ابراهيم الحاج » . « يجب ألا أنجرف بالتشابه إلى حيث لا أريد فأبتعد عن الحقائق وأقول مالم يخطر ببالي أن أقول ، كذلك الأمير الذي قال : أيها القاضي بقم - ثم حمله حب السجع إلى أن يردف : قد عزلناك فقم ، لأنه لم يجد كلمة أخرى يقولها سجعا . لا ، لن أعزل أحدا ، حبا في سجع أو رغبة في تقفية ، ولو أنني أود لو أعزل الكثيرين ممن أراهم كل يوم ، وهم أقل براعة بكثير ، وأشد لؤما وخيانة بكثير ، من قاضي « قم المسكين . ولكن الله لم يجعلني أميرا ، ولم يقلدني سيفا يمنيا . . »[٢٤] .

تدور الفكرة المحورية ، في رواية « البحث عن مسعود » حول اختفاء بطلها « وليد مسعود » ، الشخصية الفلسطينية الغامضة التي تجمع بين الواقعية والأسطورية ، وتتمثل فيها جماع شخصية الفلسطيني ، وتطور المأساة الفلسطينية ، وعذابات وطموحات الإنسان العربي ، وصوفية البطل الغائب . الذى تبدأ صفحات الرواية باختفائه ، وتتضارب الأقوال حول تفسير اختفائه ، هل هو اختفاء ، أو تنقل بين عواصم الدنيا ، أو تسلل للنضال ضد الغزاة الصهاينة الأعداء في داخل فلسطين المحتلة ، أم أنه انتحار أو قتل ؟

وتتسلسل فصول الرواية ، وتتنوع رؤى شخصياتها في البحث عن شخصية البطل الغائب الحاضر ، وتجميع ذكريات ومعلومات كل شخصية من شخصيات الرواية ، وهكذا تتدفق صفحات الرواية وفصولها لتنقب في ماضي وليد مسعود وذكريات شخصيات الرواية المتصلة به ، وبعض صفحات من سيرة وليد مسعود المكتوبة على الورق أو المسجلة على شرائط ، وبعض القصص الفرعية المتداخلة مع نسيج الرواية .

ومن خلال مزج مكثف ، وأسلوب شعري غني بالتوتر والتشويق ، يرسم الروائي شخصية بطله الغائب الحاضر على مستويين ، الأول أسطوري ، والثاني واقعي ، يتداخل هذان المستويان عبر استخدامات الروائي التراثية ، واغترافه من الأساطير العربية ، والشرقية ، والغربية ، والتاريخ العربي ، والحضارة العربية والقضية الفلسطينية . فيثري الروائي شخصية البطل الفلسطيني بتفاصيل واقعية لها قوة الإيحاء والرمز ، بحيث تتوفر لها عناصر التعبير والتبشير وقراءة المستقبل الفلسطيني والعربي ، عبر وقائع الماضي والحاضر ، وتتصاعد منها الرؤى الروحية والميتافيزيقية ، فيمتزج الرمز بالواقع ومأساة الإنسان الكونية بمأساة الإنسان الفلسطيني الواقعية ، وتعبر الرواية عن عمق الفاجعة الفلسطينية « وطموحات الإنسان الفلسطيني لتثوير الوطن العربي ، وتنسحب المأساة الفلسطينية على العالم والكون ، وتتغلغل في الفكر والرؤى وتكوين الشخصيات .

وبين الأسطورية والواقعية ينمي الروائي شخصية وليد مسعود المتفردة منذ الطفولة فتنتشر الرواية صفحات من ذكرياته لتتعرف إلى تكوينه الروحي والديني كمسيحي ، يحلم منذ الطفولة بأن يكون قديساً وراهبا ، يتفرغ للتنسك والرهبنة والعبادة ، ويلحق بالدير للتعبد ، وترك العالم كله ، يحب الكتب والموسيقى واللغة الإيطالية ، ويرحل على حساب الكنيسة لدراسته اللاهوت في إيطاليا كي يعود راهبا مثقفا ، ولكنه يعاصر الحرب العالمية الثانية في إيطاليا ، ويصاب بمرض عصبي من جرائها ، ويرفض دراسة اللاهوت ، لأنهم يريدون تثبيت الأوضاع في العالم ، بينما هو يريد تغيير العالم ، ويخوض غمار الحياة العامة بالعمل في البنوك الإيطالية طوال سبع سنوات ، وخلال غيابه تعتمد أسرته الفقيرة على مرتب أخيه « إلياس » الموظف المدني بإحدى الدوائر الحكومية في القدس ، ولكن وليد مسعود يفاجأ لدى عودته بمقتل أخيه بأيدي الإرهابيين اليهود ، الذين نسفوا دائرة « إلياس » الحكومية المدنية سنة ١٩٤٤ فيخيم البؤس والحزن والفاقة على أسرة « وليد » . ويفاجأ وليد مسعود بالغدر الصهيوني والمأساة الفلسطينية في أحزان أسرته ، وفقده أخيه ، وتكون هذه نقطة التحول الحاسمة في حياة وليد مسعود من اللاهوت إلى السياسة .

هكذا يتشابك الخاص مع العام ، ويمتزج الهم العام بالهم الخاص ، وتنمو المأساة الفلسطينية مع تكوين وليد مسعود

غير أن الروائي يظل محافظا على صورتي وليد مسعود الأسطورية والواقعية ، راسما شخصية روائية فذة بغموضها وحيويتها وغربتها . فيصفه « عيسى ناصر » لدى عودته من إيطاليا إلى القدس ، وغربته

وسط أسرته وناسه وبلده : « شعرت أن هذا المخلوق جاءنا خطأ . . »[٢٥] وينمو الخط الأسطورى لشخصية وليد مسعود جنبا إلى جنب مع الخط الواقعى لشخصيته المرتبط بالمأساة الفلسطينية ، لتجتمع لشخصيته المحورية ، وقوة التأثير فى سائر شخصيات الرواية . فهو موجود فى غيابه وحضوره ومؤثر فى كل شخصية مهما كان موقفها منه رافضا أو مؤيدا . وهذا ما عبر عنه ابراهيم الحاج بقوله : « أنت زوبعة فى دماغى وصوتك أحمله فى صوتى » (ص ٣٤) وقال أيضا : « زوبعتك تستمر فى أذهنة كثيرة ، لادماغى وحده . » (ص٣٤٣) .

ويضاعف الروائى من قوة شخصيته الأسطورية الإيحائية عندما تتساءل الشخصيات هل مات وليد مسعود حقا ، أم أنه اختفى كما اعتاد الاختفاء فى تنقلاته بين عواصم الدنيا وبين فلسطين المحتلة ؟ هناك من يحدس بأنه لم يمت وأنه لم يزل حيا . ويمزج الروائى بين الأسطورية والواقعية والقضية الفلسطينية ، فتتساءله مريم عن سر اهتمامهم بوليد هل « بسبب كونه فلسطينيا ، ولكون الفلسطينى يشغل حيزا خاصا من الضمير العربى اليوم ؟ » (ص٣٤٨) وتصفه مريم بأنه : هذا الفاعل ، القلق ، المتسائل ، هناك المتأمل ، الزاهد ، البعيد فى قراراته عن المجموع ، المتغلف بطوايا الأفكار والأحلام . » (ص٣٤٩) ويتفق الجميع على أنهم لم يعرفوه جيدا ، فهو خليط من الفعل والتأمل والزهد ، أو « من السياسة واللاهوت »(ص ٣٥٠) ويسميه« ابراهيم الحاج » بـ « النساك » ويقول إن فيه « شىء رهبانى » (ص ٣١٣) ويربط بين شخصيته الطموحة للخلود ، وكلكامش بطل ملحمة كلكامش ، ويسرد جبرا ملامح الملحمة ليربط بينها وبين شخصية وليد مسعود الفذة الغامضة ويضفى عليها أبعادا أسطورية .

ويحافظ جبرا ابراهيم جبرا على غموض شخصية وليد مسعود الأسطورية حتى آخر صفحات الرواية حتى لتشكك إحدى الشخصيات فى وجوده أصلا وتعتبره جماعا لشخصياتها فيتساءل صديقه جواد حسنى : « عمن هم فى الحقيقة يتحدثون ؟ عن رجل شغل فى وقت ما عواطفهم وأذهانهم ، أم عن أنفسهم ، عن أوهامهم وإحباطاتهم وإشكالات حياتهم ؟ هل هم المرآة وهو الوجه الذى يطل من أعماقها ، أم أنه هو المرآة ووجوههم تتصاعد من أعماقها ، كما ربما هم أنفسهم لا يعرفونها ؟ »[٢٦]

ويزيد الروائى من قوة إيحاء شخصية وليد مسعود ، لينثر أخبارا عديدة متناقضة عن اختبائه ، ثم عن مقتله ، ثم أخيرا عن ظهوره فى الأرض المحتلة ، كما قالت وصال : « إنه فى الأرض المحتلة باسم آخر . ربما بشكل آخر . ولا أظن أحدا يعرف أين هو بالضبط (ص٣٧٣) إيماء إلى تمثيله للضمير العربى والفلسطينى المقاوم . وأضفت وصال مزيدا من قوة الإيحاء على شخصية وليد مسعود الأسطورية الواقعية عندما ذكرت بأنه حى ، وأنه « قهر الموت » قائلة بأن وليد اختفى عن قصد ليضلل مطارديه ، وحتى يتمكن من التسلل إلى أرض فلسطين المحتلة ، والانتقام لابنه ، الذى استشهد لدى عودته من عملية فدائية ، من العدو الصهيونى . ويضيف د . جواد حسنى بعدا أسطوريا على شخصية وليد وامكانياته الروحية الخالدة ، كناسك ، وراهب ، ورجل طارد الموت ، وخاض غمار الماء والنار والعذاب وخرج حيا ، قائلا : « لم لا يكون وليد حيا ؟ لم لا يعود ناسكا فى كهف ، أو مسافرا باسم غريب ، أو راهبا فى دير إيطالى أو غير إيطالى - أحد تلك الأديرة الكثيرة التى طالما حدثنى عنها ؟ هناك ألف طريقة يعود بها الطائر إلى وكره . ومن هناك ينطلق إلى الفصل ، مهما يكن ، مع زملاء له كثيرين ، فلتمطر السماء ماء ، فلتمطر السماء نارا : إنها لن ترهب رجلا عبر الماء ولم يغرق ، عبر النار ولم يحترق أو أنه ماعاد يرهبه أن يغرق أو يحترق . لم يعد كائنا حقيقيا . . »[٢٧] ويبدو اكتشاف الشخصية الأسطورية لوليد مسعود مذهلا ومؤثرا فى شخصية صديقه د . جواد حسنى ، حتى ليشعر « بلحظات من وهج نورانى مذهل . » (ص٣٧٧) .

أما الشخصية الواقعية لوليد مسعود فتتمحور حول القضية الفلسطينية ، إذ تتجسد المأساة الفلسطينية العامة فى مأساة وليد مسعود الخاصة ، وتتشابك القضية الفلسطينية مع تكوين وسيرة حياة مسعود وأسرته ففى الفصل الخاص بسيرة وليد الذاتية يكشف الروائى على لسان بطله عن مكونات شخصيته الطموحة الفذة ، فهو منذ ولد فى معركة دائمة من أجل تغيير العالم ، وتغيير نفسه منذ تفتحت عيناه على مشاهد الفلسطينيين الفقراء الأقوياء بإيمانهم ، أراد تغيير العالم من أجلهم ، وظل يحمل رؤية صوفية لتغيير العالم بمنطق المتمرد الرافض لكل شىء وليس الثورى المخطط صاحب النظرية وفى سيرته يصور ماضى الفلسطينيين الفقراء ورحلاتهم المغتربة إلى بلاد أمريكا اللاتينية ، ويكشف أن غربة الفلسطينيين الفقراء أصيلة منذ الحكم العثمانى للشام الذى اقتلعهم من بيوتهم وأراضيهم ، وأجبرهم على التشرد فى أرجاء الامبراطورية العثمانية وفى أنحاء العالم . هكذا بدأت المأساة الفلسطينية إذن كما يراها جبرا فى بحثه عن شخصية وليد مسعود الفلسطينى الغائب الحاضر ، المقترن بالبحث فى الماضى العربى ، والتطلع إلى المستقبل العربى من خلال الثورة الفلسطينية ؛ ثم يتابع انعكاسات المأساة الفلسطينية على حياة وليد مسعود ، من مقتل أخيه « إلياس » المواطن المدنى المسالم داخل دائرته الحكومية بقنابل الإرهابيين اليهود فى الأربعينيات ، وأثر هذه الجريمة فى بؤس أسرته ، ودفعه للتحرك من الصوفية الرومانسية إلى أعمال وليد مسعود الفداء والقتل ، والمشاركة فى عمليات المجاهدين وجيش الإنقاذ انتقاما لأخيه ووطنه وأمته ، إلى إصابة زوجته « ريمة » بانهيار عصبى أفقدها توازنها العقلى والنفسى ، وأدخلها مصحة الأمراض العقلية ، نتيجة لاعتقاله وتعذيبه بأيدى الصهاينة ، وسقوط فلسطين والقدس فى أيدى الأعداء الصهاينة ، ووقوعه فى سجونهم ، وتعذيبهم الوحشى الذى تقدم الرواية صفحات أليمة مصورة لألوان التعذيب الصهيونى فى السجون الإسرائيلية ، وتتداخل الأحداث والأزمنة لتصور معالم المأساة الفلسطينية بتجارب وليد مسعود الجنائية والنضالية ، ومن خلال ذلك تتدفق المعلومات متقطعة مع الأحداث لتضىء شخصية وليد مسعود الواقعية النضالية وانخراطه فى صفوف المقاومة الفلسطينية منذ الأربعينيات . وحين يدخل وليد مسعود فى بوتقة النضال والصراع مع الأعداء تتداعى أحداث الاعتقال والتعذيب ، وأحداث العدوان الصهيونى المتلاحقة من الأربعينيات إلى الستينيات ، حتى سقوط القدس بمدافع الغزاة الإسرائيليين وسقوطه فى أيديهم . ويكتب جبرا ابراهيم جبرا مرثيات

مأساوية جميلة ومؤثرة لمدينة القدس ، فالقدس هى مدينة جبرا الأثيرة البارزة فى أعماله الروائية ، وبخاصة روايته « السفينة » .

هكذا تتقدم أحداث النضال الفلسطينى والمقاومة والسقوط والهزيمة وتتراجع لتمتزج بذكريات الطفولة الفلسطينية فى موكب روائى متماسك . فدفقه من ذكريات الماضى البعيد عن طفولته فى القدس وبيت لحم وأريحا ، وصفحة من التعذيب الصهيونى الوحشى فى الحاضر ، وعودة إلى اشتراكه فى عمليات المقاومة الفدائية فى الماضى القريب ، وتقدم إلى الحاضر وذكريات الحياة الناعمة فى بغداد وسواها من العواصم العربية ، وارتداد إلى أحداث ما بعد عدوان يونيو ١٩٦٧ .

وتتدفق الرواية بكثافة وثراء وقوة إيحاء عبر شخصية وليد مسعود الواقعية ، المجسدة لتطور المأساة الفلسطينية ، والمبشرة فى آن واحد بمستقبل عربى وفلسطينى جديد ، كما فكر وليد مسعود فى الانطلاق بالثورة العربية برؤ ية جديدة فى كل مجال ، من الاقتصاد إلى الشعر ، وطمع إلى تحقيق إنسان عربى جديد حر كطريق لتجديد الأمة العربية وتحريرها . (ص ٣٢٤) .

هذه هى طموحات وليد مسعود العربية لأمة عربية جديدة ، وإنسان عربى جديد ، دون مذهبية أو عقائدية ، وهذا هو ما جعله يستلهم التراث العربى ويمزج بينه وبين الحضارة العالمية ويكتب كتابا خطيرا عن الإنسان والحضارة » ، يقول فيه بأن الطريق للتحرير يبدأ من الذات ، ومن داخل الإنسان ، ليتحرر هو أولا « تحررا داخليا » . ويومىء الروائى من خلال شخصية« ابراهيم الحاج » إلى أن مفهوم وليد مسعود الفلسطينى الرافض الموحد الداعى للوحدة ، هو المجدد المحرك للضمير العربى بعنف ، فى التمرد على السلفية وتحقيق الثورة العربية ، والتحاق العربى بالعالم الكبير : « فهو يزعزع العالم العربى من منفاه ليعيد النظر فى كل ما صنع وفكر . . ويملأ العالم ذكر الاسم العربى . » (٣٢٢) فطموحات وليد قومية عربية ، وهو أنموذج للفلسطينى المنفى الذى يثير العالم العربى ويجدده ، ويحركه ، وهو فى هذا يتقدم على سائر شخصيات جبرا ابراهيم جبرا الرومانسية الحالمة فى أعماله الروائية السابقة ، فإذا كان « وديع عساف » بطل روايته « السفينة » يحلم بالعودة إلى القدس لشراء أرض ومعالجة أهلها مجانا ، فإن « وليد مسعود » بطله الجديد يعود إلى القدس بالفعل المسلح ، ويتحرك بقوة على أرض فلسطين العربية المحتلة ، مقتحما الأسوار والحدود ، ويستشهد ابنه مروان فى عملية فدائية ناجحة بعد أن يرفض كل المغريات من المال للنساء ، وتتبدى قوة القضية الفلسطينية فى تصميم الفدائى الفلسطينى ابن وليد مسعود على القتال ، والعبور إلى أرض فلسطين ، والاستمرار فى القتال حتى تحقيق هدف التحرير ، دون التفات إلى أية قضايا جانبية ، أو اهتمامات أخرى ، سوى التدريب والقتال ، والإصرار على الصمود والنضال ، فكل شىء لديه يرتبط بالعودة إلى فلسطين المحررة مهما طال الزمن . (ص ٢٨٥) .

وتختتم الرواية بجملة موحية ، يقولها صديقه د . جواد حسنى ، تلخص شخصية وليد مسعود وتصفه بأنه « حاصل حياته وحياة المحيطين به ، حاصل زمانه الخاص وزماننا العام فى وقت واحد . » (ص ٣٧٩) أى أن وليد مسعود هو جماع الشخصية العربية ، والضمير العربى ، المعبر عن تراث الأمة العربية وتاريخها القديم والحديث ، وأشواقها لمستقبل عربى جديد ، كما أبدعه الروائى جبرا ابراهيم جبرا فى تجربته الروائية العربية الأصيلة « البحث عن وليد مسعود » .

القاهرة : أحمد محمد عطية

الهوامش

(١) جون د : اديكسون ، انعكاس البلاد العربية ، ثقافتها وفكرها ، فى الأدب الأمريكى مجلة المعرفة ، عدد خاص عن تأثير الأدب العربى فى الآداب الأجنبية ، رقم ١٩١ - ١٩٢ ، كانون الثانى - شباط ١٩٧٨ ، (١٣١ - ١٤٩) .

(٢) د : جمال شهيد ، الف ليلة وليلة فى الأدب الفرنسى ، المرجع السابق ، ص ٢٥٣ - ٢٥٩ .

(٣) د : ابو العيد دودو ، فيلهلم هاوف والف ليلة وليلة ، المرجع السابق .

(٤) د : نجاح العطار وحنا مينا « أدب الحرب » وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٦ ، ص ٧٥

(٥) منذر الجبورى « أيام العرب وأثرها فى الشعر الجاهلى » وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٤ ، ص ٧٩ .

(٦) فاروق خورشيد « فى الرواية العربية عصر التجميع » دار الشروق بيروت الطبعة الثانية ١٩٧٥ ، ص ٦٨ .

(٧) د : حسين فوزى ، حديث السندباد القديم ، ص ١٦٣ وما بعدها .

(٨) المسعودى ، مروج الذهب ومعادن الجوهر ، ج ١ ، ص ٨٩ - ٩٤ .

(٩) كراتشكوفسكى ، تاريخ الادب الجغرافى العربى ، ج ١ ، ص ١٤١ .

(١٠) من شريط مسجل للقاء مع الروائى الفلسطينى اميل حبيبى أجراه جمال الغيطانى فى روما يوم الجمعة ٢٤/١٠/١٩٨٠ عند التقائهما فى ندوة أدبية لدراسة أثر المدينة والريف فى الرواية العربية .

(١١) المصدر السابق .

(١٢) إميل حبيبى ، سداسية الأيام الستة ، روايات الهلال ، عدد يونيو ١٩٦٩ ، ص ٨١ ، ٨٢ .

(١٣) د : الطاهر احمد مكى « مصادر الأدب ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة القاهرة ١٩٧٦ ، ص ١٢١ .

(١٤) إميل حبيبى ، الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل ، دار ابن خلدون ، الطبعة الثانية بيروت ١٩٧٤ ، ص ٤٢ ، ٤٣ .

(١٥) ا . ى . كراتشكوفسكى « تاريخ الأدب الجغرافى العربى » ج ٢ ص ٤٩٠ - ٤٩٢ .

(١٦) جمال الغيطانى ، ابن عبد الحكم صاحب فتوح مصر والمغرب ، مجلة المسيرة العدد الثامن اغسطس ١٩٨٠ .

(١٧) جمال الغيطانى « الزينى بركات » مكتبة مدبولى ، الطبعة الثانية القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٢٧ و ٢٨ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٦ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ٦٤ .

(٢٠) جبرا ابراهيم جبرا ، البحث عن وليد مسعود ، دار الآداب بيروت ١٩٧٨ ، ص ٢٦٧ .

(٢١) المصدر السابق ، ص (٣٣) .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ١٩٨ .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٣٦٣ .

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٣٧٦ .



أعــــداد خــاصة تصــدرها

«إبــــداع» عــــام ١٩٨٥

تعتزم أسرة تحرير مجلة «إبداع» إصدار ثلاثة أعداد خاصة خلال عام ١٩٨٥ عن :

- «الإبداع الشعرى» يصدر فى أول إبريل ١٩٨٥ . ويضم نماذج شعرية مختارة ، ودراسات عن الشعر العربى والشعراء العرب ، وقراءة نقدية عصرية لقصائد من التراث العربى الشعرى .
- « الإبداع المسرحى » . . ويصدر فى أول يوليو ١٩٨٥ ، ويتضمن دراسات عن المسرح العربى ، وكتاب المسرح العرب ، ومسرحيات الفصل الواحد .
- « توفيق الحكيم » . . روائيا وقصصياومسرحيا ومفكرا نقديا ، مع نماذج من كتاباته ، ودراسات مصرية وعربية وأجنبية عن أعماله . يصدر العدد أول اكتوبر ١٩٨٥ .

وترجو المجلة من السادة الكتاب فى مصر والوطن العربى المساهمة فى تحرير هذه « الأعداد الخاصة » التى تعتزم « إبداع » إصدارها خلال عام ١٩٨٥ .

عالم عبد الرحمن منيف الروائي

شاكر عبد الحميد

«الواقع الاجتماعى مفتوح على الاتجاهات الأربعة ويمكن التقاط المادة الروائية من هذا المنجم بسهولة ، لأن الفقير يحس بآلام الفقراء ، ويعرف همومهم ، ولأن الشقى يعرف أسباب الشقاء ويحاربه ، ولأن المطاردين يخافون من الأشباح ، ويتجنبون الأقتراب من المقابر والأماكن الموحشة ، فإن الذى عاش مع الفقراء ، وغرق فى الشقاء ، ويخاف كل الوقت من سحب جواز السفر ، لا يحتاج إلى الكثير من الروابط المحلية ، لكى يقول ما عنده ، كما لا يخاف الانتقال من حالة إلى أخرى »

عبد الرحمن منيف فى حوار مع
يوسف القعيد[١]

أمام أعمال الروائى العربى « عبد الرحمن منيف » تشعر أن الكتابة موقف ، الكتابة قضية ، الكتابة فكر ، والفكرة الأساسية التى تطالعنا فى أعمال منيف هى اغتراب الإنسان العربى ، وهذا الاغتراب الذى يبدو ميتافيزيقيا كونيا فى حالات كثيرة هو فى حقيقته اغتراب نفسى اجتماعى ، نتيجة ظروف تاريخية واجتماعية محددة . وهو أحيانا ما يكون اغترابا قانونيا . خاصة فى حالات البيع ، والتنازل عن الممتلكات والارادة ، وعادة ما يصاحبه شعور الفرد بالإخفاق والتشيؤ ، وفقدان الإرادة . واستقلال العالم الموضوعى وانفصاله عنه وسيطرته عليه ، إن الذات - كما سيتضح لنا - تعزل نفسها تدريجيا كالخلية السرطانية ، ثم تغرق فى القلق والشعور بالعداء لنفسها ، ولكل ما حولها : « إن الانسان فى العصر الحديث أصبح منفصلا انفصالا حاداً لم يسبق له مثيل ، سواء عن الطبيعة ، أو المجتمع ، أو الدولة ، أو حتى عن نفسه وأفعاله ، وغير ذلك من الأسماء التى تطلق على كيانات هى بالنسبة لهُ آخر لا سبيل إلى التواصل معه ، فلم يعد قادرا على إقامة الجسور التى تصل بينه وبين هذا الآخر ، المختلف المظاهر ، والمتعدد الأسماء ، وأصبح بالتالى عاجزا عن تحقيق ذاته ووجوده ، على نحو شرعى أصيل »[٢]

لقد أدت التغيرات السياسية السريعة التى تعاقبت على العالم العربى منذ أواخر الأربعينيات ، والتفاوت الاقتصادى الكبير بين الطبقات الاجتماعية المختلفة إلى تصدع فى الأبنية الثقافية والاجتماعية التقليدية ، وإلى إدراك المثقف العربى لانهيار المعايير والقيم التى تحكم سلوك الفرد وتصرفاته ، أو إدراكه - على النقيض - لجمود هذه القيم وعدم فاعليتها ، كما أدى ازدياد التناقض بين القيم الحقيقية فى تصور المثقف العربى ،

والواقع الذى يسعى إلى تغييره . إلى تفاقم إحساسه بالغربة والانعزال وبهامشية وضعه إزاء المؤسسات السياسية والاجتماعية القائمة ، وبتحول شخصيته إلى أداة لخدمة غرض خارجى منفصل عن ذاته[٣] وكلما ازداد وعى المثقف بأزمته واجهته ضرورة اختيار موقف بعينه ، فإما الانسحاب من الواقع ، وتجنب المواجهة ، والهرب ، واللامبالاة ، واليأس ، والتشاؤم ، والاقتصاص من الذات ، وإما المصالحة الظاهرية مع الواقع والرفض الضمنى له ، الأمر الذى يفسر نشوء الأقنعة ، وتناقض الظاهر مع الباطن ، أو التناقض بين الذات والموضوع ، وبين الداخل والخارج ، ولابد أن يصاحب هذا الموقف نزعة إلى التحليل والتبرير والمداراه وهى كلها اختيارات ومواقف سلبية[٤]

إن الشخصيات فى أعمال منيف الروائية غالبا ما تكون واقعة تحت وطأة الشعور بذنب لا قبل لها بتحمله ، وخطيئة لا تستطيع الفكاك من براثنها ، ويكون ذلك هو النتاج السيكولوجى لتراكمات تاريخية تراثية ثقافية اقتصادية اجتماعية سياسية ، ذات تأثيرات موقفية صادمة لم تستطع الشخصية لحظة أن تنسجم معها ، وذلك كله يخلق حالة من الصراع العدمى يجعل الشخصية تسقط فى وهدة الحزن . واللامبالاة ، والشعور بالسأم ، والاغتراب .

وهذا يتضح فى أغلب أعمال منيف مثل : **« الأشجار واغتيال مرزوق » و « قصة حب مجوسية » ، « وحين تركنا الجسر » ، « والنهايات » ، « وشرق المتوسط » و« سباق المسافات الطويلة » ، « وعالم بلا خرائط »** بطريقة أو بأخرى وهو ما سنحاول إيضاحه فى هذا المقال .

الشخصية .. الكبوة :

تقوم بحمل ثقل العمل الروائى فى **« الأشجار واغتيال مرزوق » شخصيتان أساسيتان متباعدتان متقاربتان ، هما** وجهان لعملة واحدة هى **(الإنسان العربى)** ، الأولى هى : شخصية **« إلياس نخلة »** والثانية هى : شخصية **« منصور عبد السلام »** .

ومأساة **« الياس نخلة »** الحقيقية بدأت بعد مقامرته على أشجاره التى كان يمتلكها ، شجرة ، فشجرة ، حتى خسرها جميعا ، ثم اجتثت من جذورها ، وزرع من أخذوها منه بدلا منها بعض الأشجار الصغيرة ، و« **الياس** » يتأرجح بين الحلم والواقع ، وعبر بلحظات عديدة وخطيرة من التعارض والصراع بينهما ، ويحاول حل هذا الصراع بوسائله الخاصة كالمقامرة ، والعلاقات النسائية ، والسخرية ، وغير ذلك من الوسائل . وهو يعتقد بعمق فى الخرافات ، والأوهام الغيبية ، ويشعر بالاضطهاد ، والخوف الدائم من الفشل ، وكذلك عدم القدرة على الاحتفاظ بأى شىء ويغترب من خلال تخليه وتنازله عن أشجاره التى هى هويته .

أما شخصية منصور عبد السلام ، فهو كما يقول عنها « عبد الرحمن منيف » « من حيث الأوصاف ليس له صفات محددة ، وكما فى جواز السفر العلامات الفارقة لا شىء ، يشبه عددا لا يحصى من الناس . ليس طويلا وليس قصيرا . ليس نحيلا ولا مفرطا فى السمنة ، تجاوز الخامسة والثلاثين ، يدخن ، يشرب ، يقرأ كثيرا ، له عدد قليل من الأصدقاء ، غير متزوج . مدرس سابق فى الجامعة .

« منصور » هذا هو نموذج المثقف المأساوى فى أعمال منيف الروائية ، هو النموذج المبكر الذى سيتبلور ، ويظهر بعد ذلك فى أعمال أخرى ، وهو دائما يتلفع بالتشاؤم ، ويغرق فى اليأس ، ويتفاقم لديه الشعور بغرابته ، واغترابه ، وغرابة الأشياء من حوله ، وانفصاله عنها ، وكما يقول هو عن نفسه :

> **«نسيت كل الجسور التى تصلنى بالعالم .. بشاطىء السلامة ، ولم يبق أمامى إلا أن أشرب ، أنا مجرد إنسان عادى ، إنسان مضطهد عاطل عن العمل منذ وقت طويل ، لى هموم صغيرة ، وأحلم أغلب الوقت .. »**

ويلاحظ أن منصور غير راض عن أى شىء ، بدءا من نفسه ، وانتهاء بكل ما يحيط به من بشر أو أشياء ، ومن خلال تداعيات كثيفة وعنيفة متتالية ، ومتباعدة ، يتضح لنا ذلك العمق المأساوى لشخصية **« منصور عبد السلام »** فمنذ أن كان طالبا بالجامعة ، وأثناء دراسته فى أوربا ، ثم عودته أستاذا للتاريخ بالجامعة ، يتعرض لكثير من عمليات الاستنزاف ، وسحب الإرادة ، والصدمات المتتالية التى تنتهى بفصله من الجامعة ، نتيجة لنشاطه السياسى . ثم يضطهد بعد ذلك . ويمر برحلة العذاب ، والحرمان ، والإحباط ، والتشرد ، التى قابل خلالها ! **« إلياس نخلة »** .

ويلاحظ أن بؤرة الصراع المؤدى إلى المأساة لدى معظم شخصيات **« منيف »** إن لم يكن كلها ، مرتبطة بهذه النقطة ، أى العمل السياسى ثم الاضطهاد ، فالسقوط فى بوتقة الألم والحزن المأساوى ، وما يتبعه من احتقار للذات ، وازدراء لها . ورغبة فى الفرار منها ، والتنصل من كل أفعالها ، وتفاقم النزعة إلى تدميرها ، والقصاص منها ، ومحاولة تبرير أفعالها ، أو إلصاق أفعال أخرى شائنة بها لم ترتكبها ، ثم الشعور بغرابة

العالم ومكوناته ، والذات وتصرفاتها وانفصالها عن دائرة الوعى . فمنصور مثلاً : « **أصبح قاسيا وشرسا** ، وتجاه من ؟ تجاه نفسه ، حتى وهو ينظر إلى المرآة كان **يبصق إذا رأى وجهه ، ويلتذ وهو يشتم نفسه ، وتتملكه الغرابة وهو يسمع صوته ، وكأنه إنسان آخر** . »

وإحساس « **منصور** » بغرابة صوته له دلالته السيكولوجية أو الفكرية ، فالصوت هو صوت الذات التى تغيرت وأصبحت غريبة حتى عن صاحبها الذى أصبح مغتربا عنها ، يشعر بانفصالها واستقلالها عنه ، وردود أفعاله واستجاباته أصبحت لا تنتمى إليه ، بل إلى الخارج المتحكم المهيمن الغريب .

وكل ذلك أدّى إلى شعور « **منصور** » بالتشاؤم الذى قاده إلى العزلة ، ثم إلى الكآبة والحزن الذى يصفه بأنه : « **كثيف لدرجة أنه يلتصق بجوانب الجسد من الداخل ، يلتصق ولا يزول** »

إننا خلال « **الأشجار واغتيال مرزوق** » نجد أنفسنا فى مواجهة شخصيتين محوريّتين ، بينها بعض التشابه . وبينهما بعض الاختلاف .

أولهما : « **إلياس نخلة** » يعمل بيديه ، وثانيهما « **منصور** » **يعمل بعقله وهناك اغتراب** لدى كل منهما أو بالأحرى ضياع لدى الاول ، واغتراب لدى الثانى ، الأول مغترب عن الطبيعة لأنه يعرف غايته ، لكنه أبدا لا يصل إليها ، والثانى أيضا يعرف ما يريد لكنه لا يحاول الوصول إليه . «**إلياس** » يحاول ، بينما « **منصور** » غارق فى الوهم والتأمل . « **إلياس** » يسيطر عليه الإحباط الناجم عن الوعى الزائف ، أو المقيد الناجم عن سوء الاستبصار ، أو قصر النظر ، والسعى وراء الإشباع السريع للرغبات ؛ « **ومنصور** » يسيطر عليه الوجوم ، والإحباط أيضا . ووعيه متبلور لكنه سلبى ، ومقيد ، ومنهزم . وعيه يقف عند حدود الكمون والامكانية لكنه لا يمتد أبدا إلى مشارف الفعل ، وتقف بينه وبين غايته جسور وحشود من اليأس والحزن واللامبالاة ، والكآبة المجترّة ؛ « **وإلياس** » يحاول أن يتوحّد دائما مع شىء ما ، رغم أنه دائما فى حالة انفصال عن كل الأشياء ، إنه عندما يفشل فى التوحد مع الأشجار والتمسك بها ، ينجح - إلى حين - فى التوحد مع المرأة ، بينما « **منصور** » يفشل فى ذلك ثلاث مرات متتالية . «**إلياس** » محب للآخرين يراهم ، ويرونه ولا ينعزل عنهم رغم ما لاقاه على أيديهم بينما « **منصور** » غير ذلك ، يقول « **إلياس نخلة** » : « **إن الإنسان بدون الآخرين يساوى ذبابة** » يجب أن يتكلم ، أن يستمع للناس ، أما إذا أصبح وحيدا **فإنه يتحول إلى مجنون** » .

منصور - المثقف - نجده فى هذه الرواية خائفا مترددا مرتجفا . أما « **إلياس** » - الفطرى ، غير المثقف - فيخوض غمار الحياة ، تطوّحه الأيام والمحن فى كل الاتجاهات ، لكنه أبدا ينتصب كالاشجار ويقاوم ويواصل المسير رغم أنه يضل طريقه فى أغلب الأحوال . « **إلياس** » يبدو وكأنه قد خبر كل شىء ، وعرف كل شىء ، أما **منصور** فيبدو كأنه لم يعرف شيئا ، ولم يخبر أى شىء إلا على مستوى الكتب والثقافة المغلقة . « **إلياس** » يتجه إلى الخارج ، إلى العالم الموضوعى ، يعيش فيه بطريقته الخاصة ويتحداه ، ويحاول أن يؤثر فيه ويترك بصمته عليه رغم كل الآلام التى يعانيها . أما « **منصور** » **فهو متجه إلى الداخل** ، أى الذات ، إلى الافكار التى يجدها موجات وراء موجات ، ولذلك فهو متباعد عن العالم ، منفصل عنه ، لأنه خلق لنفسه عالماً خاصا ينعزل فيه . « إلياس » . . «انتحارى» ومنصور « اجترارى » - إن صحت التسميات - لكن هذه الاجترارية تتقلص شيئا شيئا فى نهاية العمل ، وتسلك الطريق البديل - طريق الفعل الإيجابى البناء ، خاصة بعد حادثة إغتيال « **مرزوق** » الذى هو صورة أخرى **لإلياس نخلة** » لكن بطريقة أكثر خفاءً وكُمونا واتساعا فى نفس الوقت .

على أننا نلاحظ أن شخصية « **إلياس** » تتكسر وتتحطم وتذوب بعد ذلك فى أعمال « **منيف** » التالية ولا تظهر إلا على استحياء من خلال شخصيات أخرى أقل محورية وتأثيرا فى العمل ، مثل شخصية « **الأم** » وشخصية « **حامد** » فى « **شرق المتوسط** » وأيضا شخصية العجوز فى « **حين تركنا الجسر** » .

أما « **منصور** » فيستمر ويظهر فى أشكال متنوعة بعد ذلك ، أشكال قد تختلف إلى حد ما فى ظاهرها ، لكنها فى جوهرها هى هى : « **منصور عبد السلام** » .

ان عالم الفنان ، وأفكاره الأساسية ، وتصوراته الكبيرة . قد لا تتغير عبر مدى متسع من الزمن ، كل ما يحدث هو أن هذا العالم يكشف عن نفسه فى **شكل تجليات متتالية** . إن « **منصور** » يظهر بطريقة أخرى فى « **قصة حب مجوسية** » وهنا يكون الاغتراب متجسدا من خلال الحب المستحيل ، الحب - الحلم ، الحب الذى سحب منه إرادته ، وشل عقله وتفكيره ، وقلب حياته رأساً على عقب ، هذا الحب لأنه سحب الذات من داخلها إلى خارجها ، وجعل قدرها فى يد هذا الخارج جعل الشخصية تشعر بأنها ملعونة ، وتستحق العقاب رغم عدم ارتكابها لأى جرم يبرر ذلك ، سوى أنها غارقة فى الحلم المستحيل ، ورغم عنف الأحاسيس ، وقوة المشاعر وإتساع زاوية الحلم ، والشوق الجارف لإنسان ما ، لامرأة ، للفهم

المتبادل والدفء العاطفى والتقبل الإنسانى فالشخصية المحورية هنا تتوعد نفسها بالويل والثبور وتتوعد الآخرين أيضا ، فهناك حالة من عدم التقبل للذات أو للآخرين ، وحالة مطلقة من عدم التوافق أو القابلية للانسجام مع الداخل (**الذات ومشاعرها وأفكارها**) ، أو مع الخارج : (**مع الآخرين وأفكارهم ومشاعرهم التى يعبرون عنها من خلال ضحكاتهم ونظراتهم بصفة خاصة**) .

الفرد هنا جزيرة منعزلة قلقة غير مستقرة .

> «**لوقلت لكم إن حياة البشر تشبه خطوط السكك الحديدية فهل تفهمون ما أعنيه ؟ منذ البداية تفتقد اللغة المشتركة ، ليس بيننا شىء مشترك ، ليس لديكم تجاهى حتى الرغبة فى أن تفهموا !! لا يهمنى بدأتُ المرحلة وحيداً ، وسأنتهى وحيداً .** »

والشىء الغريب أن الإنسان يلجأ أحيانا إلى الانفصال كوسيلة للاتصال كما حدث فى هذه الرواية من خلال إرتداء الأقنعة ، فالقناع انفصال وإخفاء ، لكنه فى ظل مجموعة من القيود القيمية والثقافية والحضارية يكون وسيلة للبوح والمكاشفة .

وفى عالم الأحلام المستحيلة يُضيع الإنسان واقعه من أجل حلمه ولا يحصل على أيهما فى النهاية ، فالعلاقة بين بطل الرواية وبين ميرا (الواقع) تنتهى من أجل ليليان (الحلم) ثم يذوب الواقع فى النهاية وتتهشم الأحلام ويضيع كل شىء .

المرأة فى هذا العمل هى المرأة . الحلم ، الحلم المؤرق ، المعذِّب ، المُحرِق المُسَهِّد ، المقلِق ، الوجوديّ ، الكونيّ ، حلمٌ موجود لكنه بعيد شديد التنائى ، حلم يعيش فى التصور ويحلق فى الخيال ، لكنه يهرب من عالم الحسّ والإدراك ويغافل الواقع ويروغ منه ولا يظهر إلا على شكل ومضات أشبه بالأحلام ، وليس على الإنسان أثناء ذلك سوى الوهم والإنتظار ، وفى أثناء ذلك كله تحدث حالة من الانفصال ، والتخارج ، والاستلاب ؛ بحيث تفقد الذات قدراتها على ضبط سلوكها ، والتحكم فى إرادتها ، وتسلم نفسها للوهم ، وتصبح أسيرة للمجهول وللخارجى الذى ينبه الذات نفسها من داخلها ، فهى تتوهم أنه - هذا الحلم - موجود فى الخارج ، ومتعين أو متجسِّد فى شخص خارجى ، رغم أنه - هذا الحلم - كامن فى أعماقها ، قابع فى خلاياها ، مسيطر عليها ، متحكم فيها ، وقد صيرها مسلوبة الإرادة ، منوَّمة مغناطيسيا ، تنفذ كل ما يصدر إليها من إشارات داخلية - تظنها خارجية - دون وعى أو تبصُّر . فالمشاعر هنا تتكثف ، والأفكار تتجمّد عند فكرة واحدة محورية . ترتكز عليها حياتها ، وتتسع هذه الفكرة بحيث تسيطر على كل ما عداها ، ثم تتحول من خلال الواقع التصورى الخيالى الانفعالى إلى رمز أبدى مؤرِّق ، يُحدث الانفصال بين الأنا والآخر ، وبين الذات والموضوع ، وبين الذات فى مراحل تحولاتها وتجلِّياتها المختلفة .

ونلاحظ أنه غالبا ما تتكرر جملة : « **أنا إنسان ملعون** » فى أعمال « **عبد الرحمن منيف** » الروائية ، وغالبا ما تتكرر بشكل واضح كلمات مثل : **الحزن ، اللاجدوى ، العبث ، السأم ، الملل ، التحطيم ، التفتت ، التبدُّد ، اللعنة ، الجنون ، الانتحار ، اليأس ، الرخاوة ، البلاهة ، القسوة ، البلادة** ، . وكلها كلمات تدل فى سياقها ، وفى نسيج العمل ، على تفكك الواقع ، وعلى تحلّل الشخصية وانهزامها ، يقول « **زكى نداوى** » (الشخصية المحورية فى رواية « حين تركنا الجسر » لنفسه) : « **اليأس ينتشر فى روحى كما لو أنه دم آخر ، ولكنه كيف تسرب إلىّ هذا الشىء الذى حاربته طوال سنين ؟** »

ويرتبط باليأس الشعور بخيبة الأمل : « **الخيبة تولد كل يوم ، تنبثق مع شروق الشمس ، ومع ارتفاعها تتجدد ، بفعل الحرارة والرخاوة ، وبفعل ذلك الاستسلام العاجز** .

والشخصيات عند « منيف » مثقلة دائما بمشاعر **الخطيئة الكبرى** التى هى عادة خطيئة وطنية قومية - سياسية فى المقام الأول(*) ، هناك مشاعر بالخطيئة ، ورغبة فى التطهر ، والشخصيات تعبِّر دائما عن مشاعر ازدراء للذات ، واحتقار لأفعالها ، وكراهية لتصرفاتها ، وتلذّذ غريب بتعذيبها لنفسها ، الشخصيات ما سوشية الطابع فى عمومها ، تحصل على الراحة والتطهر من خلال احتقارها لذاتها ، وعلى سبيل المثال يقول «**زكى نداوى** » لنفسه :

> « **أنا زكى نداوى .. العجز فى دمى ، البلاهة فى دمى ، ولا أستحق شيئا** » .
>
> وأيضا :
>
> « **أخطىء كثيرا ! إذا تصورت لحظة واحدة ، أن زكى نداوى يحمل الطهارة ، إنه يحمل البذاءة ، الجبن ، الشىء الردىء الذى لا يطيقه الإنسان ، يحمل الخوف فى داخله ويركض ، ويريد أن يقنع نفسه قبل أن يقنع وردان (كلبه) بالقوة والجدارة** »
>
> وأيضا :
>
> « **يجب أن تموت يا زكى نداوى ضربا بالأحذية ،**

لأن هذا ما تستحق ، أما الرمى بالرصاص ، الرمى فى الصدر ، فهو الحلم الذى سيقتلك من الانتظار ، إنه المستحيل .» وكذلك« صرخت كمجنون ، والأشياء تتداخل أمامى وتضيع ، أيتها الأحزان اقتليني ، أنا لست إلا كلبا ، ويجب أن أموت » .

ويصف « **زكى نداوى** » نفسه طيله الرواية بصفات كثيرة ، تدل على تحقيره لذاته ، والازدراء لها مثل : « **أنا لست أكثر من غلة معفرة فى أحسن الحالات** » وبأنه : « **إنسان معطوب** » و . . « **يشبه هرا عجوزا** » ، و « **كل شىء فىّ يعوى بالخيبة** » ، و « **أنا إنسان مسكون بالظلمة !!** » ، و . . « **أنا ينبوع جاف ولئيم** » ، و . . « **مزبلة متحركة** » و . . « **ضفدعة مطفأة العيون** » ، و . . « **كائن متهرىء** » و . . « **أرجل ذبابة خضراء** » و « **أكثر شؤما من غراب** » و . . « **حيوان بلا ذاكرة** » . . وغير ذلك من الصفات والنعوت التحقيرية .

ونلاحظ أنه - فى أحيان كثيرة يقوم بعملية إسقاط لمشاعره على كلبه ، أو على العالم الخارجى ، فالكثير من مشاعر النقص ، واحتقار الذات ، والشعور بعدم الجدارة ، والرغبة فى الانزواء ، والتخفى ، يخلعها على كلبه ويُسقطها عليه .

إن الوعى هنا ينتكِس ، ويتشوه ، ويتحرّف ، ويسير فى مسارب هامشية غير سوية ، من خلال عمليات إسقاط واعية (ولا أقول غير واعية) ، فهناك حمل ثقيل تنوء به الذات وهناك وعى ضمنى بجذوره وأسبابه ومظاهره ، ثم هناك رغبة ودافعية غلابة للتخفف والخلاص منه . لكن يعوزها التوجه الصحيح ، والهدف المحدد ، والوسائل ذات الكفاءة .

إن الشخصيات فى حالة إنفصالها عن واقعها الموضوعى تستقل عنها أفعالها ، وتنفصل فى وعى الشخصية وتعتبر غريبة عنها ، وتفقد الشخصية بناء على ذلك القدرة على الربط بين السبب والنتيجة ويصبح كل ما يحدث أمامها لحظات منفصلة لا رابط بينها ، لأنها فقدت حتى القدرة على الشعور بتأثيرها ، أو قدرتها على تسيير أبسط الأحداث وأقربها إليها أو حتى التحكم فيها - زمانيا ومكانيا - .

يقول « **زكى نداوى** » معبرا عن هذه الحالة فى « **حين تركنا الجسر** » : « **الخيبة فى دمعى ودمى تتفجر لحظة لتصبح اللوحة التى أرى كل شىء فوقها ، أحسّ الخيبة بالخطوات ، بالأنفاس ، بذلك الخوف الفطرى الذى يجعل تصور الظفر مستحيلا ، وحتى الطيور التى تخطىء بالسقوط بعد الطلقات ، أتصورها ماتت فزعا ، ماتت دون أن تصاب ، أما بقع الدم الساخنة التى تملأ راحة اليد ، لما أقلب الطيور ، فأتصورها مياها ملونة ، وحتى الخرْدق الصغير الذى استخرجه من صدورها ، من سيقانها ، أتصوره وقع فيها بالصدفة** » .

فرغم أنه هو الذى أطلق النار على الطيور ، وهو الذى أصابها ، والخرْدق « **الرش أو الرصاص الصغير** » الذى فى صدورها وسيقانها من بندقيته ، إلا أنه يظن أن ذلك كله لا ينتمى إليه ، وأنه لا علاقة له بما حدث ، وأن ذلك كله مستقل عنه منفصل عن أفعاله ، بل إن هذا الشعور بالانفصال لا يسرى على الأشياء الخارجية الموضوعية ، وأفعاله الذاتية فقط ، بل يمتد ليشمل أعضاء جسمه أيضاً . يقول: «زكى نداوى » « **سأقطع يدى ذات يوم ، وأدفنها ، لأنها زائدة ، وعاجزة** » . وهو يرى أن حالة الجمود ، والسلبية ، واللافاعلية ليست خاصة به بل هى حالة جماعية ، لذلك يقول :

« **نحن حالة من الاهتراء ، الانسراب إلى الداخل دون حركة ، دون فعل ، تماما مثلما تغور المياه فى باطن الأرض ، إنها لا تفعل شيئا ، إنها تنسحب إلى الداخل رغما عنها ، لا تقاوم ، لا تحتج ، لا تنتظر .** »
ويقول أيضا : « الهزيمة ياوردان تغرق فى دمائنا ، نحب أن ننهزم ، نلتذ ، نبحث عنها فى كل مكان ، دون تعب حتى نجدها »

الشخصيات المحورية عند « **منيف** » دائما تشعر بأنها مغتربة ، وهى تعى اغترابها وانفصالها ، واختلافها بطريقة أو بأخرى ، وغالبا ما تكره هذا الاغتراب ، طالما كان وعيها به من النوع الإيجابى ، لذلك فهى تحاول الفكاك من أسر هذا الاغتراب ، أو تحاول تجاوزه بطريقة أو بأخرى ، رغم فشلها فى ذلك فى حالات كثيرة ، لكننا نصادف أحيانا فى أعمال « **منيف** » بعض الشخصيات المغتربة ذات الوعى السلبى ، وغالبا ما يكون اغترابها أقرب إلى الاغتراب القانونى الذى يتضمن عمليات البيع والشراء ، ونقل الملكية الذاتية الخاصة إلى الآخرين ، من خلال التنازل الاختيارى أو الإجبارى . مثل حَدَث اغتراب « **إلياس نخلة** » السيكولوجى والانطولوجى من خلال اغترابه القانونى ، أى من خلال عمليات تنازله وبيعه لأشجاره ، وإن كان وعيه يتضمن الكثير من الفهم والإيجابية فى كثير من الأحيان .

و « **عباس** » فى رواية « **سباق المسافات الطويلة** » فهو نموذج للشخصية المغتربة (قانونيا) لكن هذا التنازل والخضوع والبيع

لا يقودها إلى الشعور بالخطيئة واللعنة ، بل تظل هذه الشخصية سادرة فى غياهب الاغتراب العكسىّ السلبى ، الناجم عن غيبة الوعى وزيفه وتقيّده ، فعباس يسير فى طريق معاكس للثورة والاستقلال ، ويفضل أن يظل دائما خاضعا وذليلا ومحتلاً من قبل الآخرين (الانجليز فى الرواية) إنه ضعيف أمام شيرين (زوجته) ، ضعيف أمام الأجانب ، يتعاون معهم ، مثلما كان أبوه يفعل ذلك ، إنه يُعانى من الإفلاس ، والتقدم فى السن ، والعجز الجنسى ، والخوف المفرط ، ويطرحه « منيف » كنموذج للقديم المتحلّل الذى يجب أن يزول ، وينتهى ، ويُفسح المجال لعناصر أخرى أكثر ايجابية وفاعلية .

إن عباس يهتم فقط بالحفاظ على أراضيه وممتلكاته الخاصة . ولا يهم بعد ذلك ما يحدث لشرفه ، أو كرامة وطنه ، والدليل على زيف وعيه وانفصاله عن واقعه الاجتماعى والتاريخى والقومى قوله :

«لايمكن أن يكون الإنسان غدّارا ، فهؤلاء الإنجليز لم يسيئوا لنا . . إنهم صنعوا منا بشرا . . وعمروا البلاد . أنشأوا المدارس ، فتحوا الطرق ، قضوا على الأمراض ، عملوا أشياء كثيرة هامة ، فكيف يستطيع الإنسان أن يتنكر لذلك ؟ كيف يستطيع أن يقف ضدهم ؟ إن الكلاب لا تفعل ذلك » .

والجدير بالذكر أن « **عبد الرحمن منيف** » يلجأ فى « **سباق المسافات الطويلة** » إلى تكنيك بديل لما سبق أن إتبعه فى أعماله السابقة ، حيث أنه كان فى « **الاشجار واغتيال مرزوق** » وفى « **حين تركنا الجسر** » وإلى حد ما فى « **قصة حب مجوسية** » يلجأ إلى التعبير عن حالة عدم الانسجام بين الفرد ومجتمعه ، من خلال شخصية محورية من أصل هذا المجتمع ، وتعيش فيه رغم أنها فى حالة سفر دائم ، لكنه فى « **سباق المسافات الطويلة** » يعرض لرؤ ية خارجية لهذا المجتمع ولهذه العلاقة ، ولا نستطيع أن نقول إنها رؤ ية جديدة ، أو رؤ ية مغايرة ، حيث أن الآراء التى تم عرضها من خلال الشخصية الأوربية « **بيتر مكدونالد** » عن المجتمع الشرقى كثيرا ما تتردد ، وبنفس العبارات ، والكلمات على لسان شخصيات « **منيف** » الشرقية ، وبحيث أن «**بيتر مكدونالد** » يبدو فى حالات كثيرة ، وكأنه قناع يريد المؤلف أن يقول من خلاله أشياء كثيرة ، سبق له أن قالها بطريقة أو بأخرى إن «**بيتر** « **مكدونالد** » يصف المجتمعات الشرقية - بالتقليد والعنف ، والبدائية ، والتخلف وعدم النظافة أو النظام ، والحركات الزائدة ، والمبالغة فى الفعل والقول ، والشك ، والارتياب ، والكذب ، والسرِّية ، والتّلون ، وحكم الفرد ، والكسل ، والبلادة ، والتناقض ، والازدواجية والعجز . والتفاهة ، والشراهة ، والعيش فى أحلام الماضى ، والخديعة ، والمراوغة ، والاستبداد السياسى ، والقهر الاجتماعى ، والجمود الدينى ، والكبت الجنسى ، والتعصب - وغير ذلك من الصفات الرديئة ، ويقول لنفسه : « **هؤلاء الشرقيون لا يكفون لحظة عن التمثيل والتقليد ، إنهم يفعلون ذلك بثقة تصل فى بعض الأحيان إلى درجة الإزعاج ، إنهم كالقطيع ، إنهم دائما يركضون وراء الدابّة الكبرى** » . لكن « **بيتر مكدونالد** » القناع ، ينتهى به الأمر إلى أن يشعر بالاشياء تخرج كلها من يده فى النهاية ، وتتمرد عليه ، ويشعر بانفصالها عنه : « **فى حالات كثيرة يمكن أن تكون الوحدة طريق الجنون خاصة حين تكون هذه الوحدة نابعة من الداخل ، إذ يشعر الانسان باللاجدوى ، بالانهاك ، وفى بعض الأحيان بالتوتر العصبى ، فيفقد القدرة على التواصل مع الآخرين ، حتى لو كانوا حوله بالمئات ، بالألاف** » .

إنْ **بيتر مكدونالد** » الذى جاء إلى الشرق بالكثير من الأفكار الخاطئة ، والكثير من الأفكار الصحيحة أيضا - ينتهى به الأمر إلى أن يضيع فى تلافيف هذا المجتمع ، لقد كان قادما بالكثير من الاحلام عن ماضى الامبراطورية البريطانية ومجدها ، فإذا به يواجه بأن الشرق قد أصبح حلبة للصراع الخفى بين القوى العظمى فى الشرق والغرب ، وأن أحلام الماضى التى أتى بها لم يعد لها مبرر أو وجود .

« **ومنيف** » فى هذا العمل يركز أكثر على صورة إجمالية لمجتمع مغترب وأيضا على القوى الخارجية التى تبذل كل جهودها لتكريس هذا الاغتراب ، وتثبيت دعائمه .

فى رواية « **شرق المتوسط** » ينهار البطل « **رجب اسماعيل** » ينهار بعد أن تعرّض للتعذيب الشديد طيلة خمس سنوات ، ويكتب تعهدا بالتخلى عن العمل السياسى ، ويذهب للخارج للعلاج والعمالة ، وهو يُرجع أسباب وعوامل سقوطه إلى العالم الخارجى ، ويسقطها عليه (موت الأم وزواج الحبيبة ، وإلحاح الأخت) ، يقول لنفسه :

«لوظلت أمى لظللت شاباً وصامداً، لوظلت هدى لظللت أقوى وأشد ، لكن جسدى هو الذى عذبنى ، لم يتركنى أرتاح يوما واحدا ، حاربت جسدى فترة طويلة ، جاملته ، سألته أن يقف بجانبى ، لكن شيئا فى الخارج ظل يغزون دون رحمة » .

إن سقوط الإنسان هو هم « **منيف** » المؤرّق وهو يقول عنه

فى « شرق المتوسط » : « سقوط الإنسان مثل سقوط أبنية ، تهتز فى الظلمة ، ترتجف ، ثم تهوى وتسقط ، ويرافق سقوطها ذلك الضجيج الأخاذ يعقبه الغبار والموت واللعنة » هذا السقوط الذى يجعل الشخصية تشعر بعدم الانسجام الحاد مع نفسها ، ومع كل ما حولها ، وبالكراهية شديدة لذاتها ولمجتمعها الذى عاشت فيه . وأنت منه ، يقول رجب إسماعيل فى : شرق المتوسط » :

« أنا وحدى فى مرسيليا لا أشعر بذرة انسجام مع كل ما حولى ، سيطول الانتظار أيها المسافر ، ستموت قبل أن تسمع الكلمات التى تنتظرها . شاطىء المتوسط الشرقى لا يلد إلا المسوخ والجراء ، وأنت تنتظر الخيول والسيوف . انتظر . سيظل ذاك الشاطىء يقذف كل يوم عشرات الجراء ، مئات الجراء ، وحتى لو وصلت أعدادهم إلى الآلاف ، فستظل جراء تعوى فى السراديب ، أو تموت فى المزابل ، لأنها تريد ذلك . »

إن «رجب اسماعيل » مثل « منصور عبد السلام » ومثل « زكى نداوى » ومثل غيرهما من شخصيات « منيف » تلعن نفسها ، وتلعن زمانها ، وتحتقر ذاتها ، وكل ما تأتيه من أفعال ، أو يراودها من أفكار . وهى تحاول طيلة العمل أن تتطهر من سقطتها الكبرى ، وتصف نفسها بأقذع النعُوت ، وعندما يبدأ الوعى لديها - فى الإضاءة والتنوير-تموت الشخصية انتحارا (منصور مثلا) أو تعذيبا (رجب مثلا) أو تظل غارقة فى الحلم والانتظار (زكى مثلا)

وبالاضافة إلى ما سبق فإنه هناك «تيمات » أو موضوعات رئيسية أخرى تتكرر فى أعمال « منيف » مثل : الرغبة الدائمة فى السفر والتجوال ؛ الرغبة الدائمة فى الكتابة وممارسة العمل الإبداعى ؛ الشعور دائما بأن الكتابة هى مرحلة تالية أو موازية للفعل الإنسانى الأكبر فى سبيل التقدم وتنحية التخلف . يقول « رجب اسماعيل » فى « شرق المتوسط » : « الآن أشعر بالانطفاء . هاجرت الكلمات ، ابتعدت عنى أصبحت كالخرق البالية ، بعد أن كانت فى ذاكرتى قبل سنين كالأعلام المشتعلة . الورقة التى وقعتها ، كانت شهادة الوفاة ، وفاة رجب اسماعيل ، كإنسان يحلم بأن يكتب » .

وفى « عالم بلا خرائط » وكمثال على الاغتراب حتى فى عملية الكتابة ، يقول « علاء الدين » : « كلما كتبت وجدت أن الكلمات ، رغم إرادتى ، إنما تتبع هواها الخاص ، وتتركب فى أنماطها الخاصة لتقيم فى النهاية أنساقا من المراوغة ، من التضبيب والتعتيم ».وهذا مثال واضح على الانفصال والانعزال بين الإنسان وأقرب أفعاله إلى نفسه : « الكتابة فى حالة علاء الدين » ويقول فى « حين تركنا الجسر » : « ليس الشعر الذى يهزم البشر ، البشر يهزمون الشعر عندما يتركونه وحده يحارب ، لو حاربوا مع الشعر لاينتصروا »

وقضية العلاقة بين الكلمة والفعل قضية مؤرقة فى أعمال « منيف » ، ويتم حلّها غالبا بإعطاء الأولوية والأسبقية للفعل على الكلمة وفى بعض الأحيان تطرح مقولة التوازى والتفاعل الحميم بينهما كحل أصيل .

ونلاحظ أن هناك موضوعات معيّنة يكثر الحديث عنها فى أعمال « منيف » الروائية كالأشجار ، والجسور ، والعمل ، والطيور ، وهذا يقودنا إلى الحديث عن مكوِّن آخر من مكوِّنات عالم منيف الرحْب الخصب ، ألا وهى الرموز ، فعالم منيف زاخر بالرموز ، يموج بالدلالات ، وسوف نكتفى بالحديث عن أهمها ، وأكثرها شموخاً .

الرمز . . الصمود :

الرمز وسيلة لتكثيف المتناثر ، وتركيز المفكك ، والوصول إلى مركب جديد بديل لا يكافىء الواقع ، أو يوازيه ، بل يكون متقدما عليه ، وقائدا له ، لأنه خلاصة التجريد ، وعمق الجوهر .

وعندما تكون قيود الواقع الفيزيقية أو الاجتماعية شديدة وتكون الرؤية عميقة ومصحوبة باتساع حدود الخيال ، وانطلاق طاقاته فى التشكيل من خلال الصور ، ومع رغبة فى جمع الشظايا المتناثرة غير المتآلفة فى نسق جديد ، منظم ، متآلف ، يقوم بالتوصيل المقنع المؤثر ، يكون استخدام الرمز أمراً مبرراً ، مع ضرورة ألا يكون هذا الرمز غارقا فى الغموض أو الإعتام التام ، أو الظلمة الداكنة .

وعالم « منيف » عالم يرتكز على الرموز ، تطالعنا هذه الرموز منذ عمله المبكر : « الاشجار واغتيال مرزوق » . ففى القسم الأول من هذا العمل يطالعنا أعمق هذه الرموز وأكثرها دلالة ، ألا وهو رمز الأشجار ، والأشجار كرمز للأصالة والعراقة والامتداد ، الأشجار كرمز للشموخ والصلابة ومقاومة الرياح ، الأشجار كرمز للحياة والتدفق والاخضرار الأبدى ، الاشجار كرمز للعطاء والتحدى والمجابهة ، الأشجار كرمز للخلود والاستمرار والامل . . ماذا يحدث لهذه الأشجار أو بالاحرى لهذه الرموز ؟إنها-وبكل بساطة- تتم المقامرة عليها ، ومن يقامر عليها ؟ إنه صاحبها ومالكها « إلياس نخلة »

الإنسان العربي ، وعندما يخسرها تقطع هذه الأشجار ، وتجتث من جذورها لكى تُزرع مكانها بضع شجيرات صغيرة ضعيفة ، ويحاول « إلياس » (**لاحظ العلاقة اللغوية والصوتية بين اسمه وكلمة اليأس**) خلال رحلة حياة مريرة ، أن يعود ليزرع الأشجار ، ويرويها من جديد ، لكنها دائما تتحول من يده إلى يد الآخرين . وينتهى به الأمر إلى أن يصير حلقة صغيرة فى تجارة التهريب والترانزيت عبر الحدود ، يعمل مهربا وبائعا ، وحلقة وسطى ، ويترك الأشجار ، رمز الإنتاج والعطاء المستمر ، إلى تجارة الملابس رمز الاستهلاك والاعتماد على الآخرين ، والدلالة هنا واضحة فعندما يقامر الإنسان على أرضه ، وممتلكاته ، ورموزه ، ويغامر بخسرانها ، فإنه قد لا يجد أمامه بعد ذلك سوى أن يعمل وسيطا أو حلقة بديلة وسيطة فى التهريب والترانزيت ويعيش على ما يلقيه له الآخرون .

الرمز الآخر الذى نقابله فى هذه الرواية هو « **مرزوق** » باعتباره شخصية تعيش ، وتتنفس ، وتنتشر فى هذا العمل ، لكنها قد لا تظهر إلا قليلا ، إنها تجريد لشخصية الإنسان العربى عموما ، وهى تظهر بطريقة غير مباشرة من خلال « **إلياس نخله** » وبطريقة مباشرة فى نهاية الرواية عندما يتم قتلها ، كما قال عنه « **منصور عبد السلام** » : « **مرزوق ليس واحدا ، مرزوق كل الناس ، مرزوق شجرة ، مرزوق ينبوع ، مرزوق الياس نخلة الذى لا يموت** » .

الرمز الآخر فى أعمال « **منيف** » هو رمز « **الجسر** » كما تجلى ذلك فى روايته « **حين تركنا الجسر** » والجسر هنا رمز للحلم القومى المستقبلى الذى انهار :

« **كان الرجال وهم يبنون الجسر يبنون عُشا للفرح الحقيقى ، كانوا يريدون أن يحملوه فى عيونهم ، كانوا ينتظرون تلك الدقيقة التى يرون فيها الجسر وقد بدأ يتحرك ، يركض ليصل إلى النهر ويرتمى فوقه** » ، ويصف « **زكى نداوى** » الجسر بأنه : « **كان مميتا فى صلابته وجماله** » ، ويخاطبه قائلا : « **أنت الوحيد الباقى . وغيرك مثل أى ملك أو أجرب مرَّ بسرعة فى هذه الدنيا** » أو قوله : إن هذا الجسر أو الحصان الجامح « **لايُفك أبداً ، لا يمكن لأحد أن يفكه ، الشىء الوحيد الذى قد يحصل أن يُنسف ، أن يُقتل** » وبأنهم قد أسموه ، « **الحصان ، سموه ووترلو ، ثم اتفقوا على تسميته بالرقم**[1] »

الجسر اذن رمز للوحدة وللحلم المستقبلى ، الجسر طريق بين زمانين : زمن يمضى وزمن يجىء ، زمن يمضىَ متثاقلا ، وزمن يجىء مسرعا ، زمن يمضى محملا بالتخلف والهزيمة ، وزمن يجىء محملا بالصمود والثقة .

والجسر معبر بين مكانين : مكان يعبق بالأسرار والبخور ، والعطور ، والطقوس ، والغيبيات ، ومكان يشع بالعلم ، والمعرفة ووضوح الرؤ ية والارادة .

والجسر قنطرة بين نسقين : نسق منغلق أصم جامد ، ونسق منفتح مرن متألق تقدمى مستقبلى ، ولكن فى « **حين تركنا الجسر** » استمر الزمان الماضى جاثما على الحاضر ، متشبثا بالمستقبل ، واستمر المكان المغلف بالضباب فرحا وراضيا بضبابه ، وصار النسَق المنغلق الغيبى صاحب السطوة والهيمنة فى الميدان . يقول « **زكى نداوى** » : « **هذه اليد وحدها القادرة ، إنها الجسر** » ويقول أيضا : « **وفكرت : الجسر لا يزال ينتظر ، إنه لا يتعب من الانتظار ، قلت فى نفسى : الجسر أقوى من الرجال ، وأذكى منهم ، لأنه لا يغادر مكانه أبدا ، أما الرجال حين يتركون الجسر فإنهم يتيهون .** »

ونلاحظ أن « **منيف** » يجسِّد « **الجسر** » ويصفه بصفات الكائنات الحية وخاصة الإنسان فيقول عنه: « **كان فرحا** » **كان حزيناً ، و كان ذليلاً ، ومازال ينتظر** . . وغير ذلك من الصفات ذات الدلالات الرمزية .

ونلاحظ أن رمز الجسر يظهر مرة أخرى فى رواية « **شرق المتوسط** » ولكن بطريقة خافتة حين يقول « **رجب إسماعيل** » لنفسه : « **لم أقل شيئا يا أمى كلماتك كانت الجسر ، نظراتك الصلبة ، وأنت تحذريننى جعلت منى رجلا طوال خمس سنوات** » ، كما يظهر رمز الأشجار بطريقة خافتة فى هذا العمل أيضا حين يقوم رجب بقطع الشجرة التى زرعتها أمه قائلا : « **هذا النوع من الأشجار ، النوع الضامر ، الطويل يولد فى نفسى حزنا ، ومن أيام بعيدة وأنا اكره الحور والسرْو ، إنها اشجار كئيبة** » . . **إنها كراهية النقيض التى مبعثها الشعور بتضاؤل ذاته أمام - الحضور الجارف المهيمن للأشجار الشامخة** .

ونلاحظ أن الرموز فى أعمال « منيف » غالبا ما تنتهى نهاية سلبية . أو يكون تصرف الشخصيات إزاءها سلبيا ، فالأشجار تباع وتجتث ، والمرأة ، الحلم ، تضيع ، والجسر يُترك ، ويتم التخلى عنه وهكذا . ولذلك فإن أعمال « **منيف** » تُبنى على أساس بناء عالم من الرموز ثم الإنهيار التدريجى لهذا العالم ، نتيجة اجتياح عوامل فردية واجتماعية كثيرة له ، وحالة التكثيف والتركيز (الرمز) غالبا ما تصاحبها وتعقبها حالة من

التفكيك ، والتحليل ، والتحلل ، والسقوط الهائل (المؤقت فيما نعتقد) . . لهذا الرمز .

اللغة . . الأزمة :

غالبا ما تبدأ أعمال « **منيف** » بلغة تشبه الصراخ ، وتنتهى بلغة كالهمس ، غالبا ما تعبر اللغة فى البداية ، وخلال العمل ، عن حالة من عدم الفهم التام لما يحدث ، وحالة من الرفض التام أيضاً لكل ما يحدث،لكن الفهم يحدث فى النهاية، لذلك تعبر اللغة عن اقتناع الشخصية بما يجب عليها أن تفعله ، عادة تكون بداية الرواية هى نهايتها ثم من خلال أسلوب إضاءة الخلفية ، أو الرجوع التنويرى (الفلاش باك) يتم قص العمل وصياغته . وعادة ما يكون الفعل الماضى هو السائد ، بينما يظهر فعل المضارع على استحياء . **وروايات منيف تبدأ غالبا من نهايتها ، وزمن السرد هو زمن التذكر ، أما زمن الفعل فنحن لا نراه إلا فى هذه العودة الزمنية إلى الوراء ، الفعل المضارع مشلول والفعل « كان » فقط فى زمن ماض نعود إليه لنتعرف ملامح الهزيمة**[٦] . إن مفهوم الزمن مفهوم ما ضوى ولكن عنصر التحريض الداخلى عنصر خلق شقاق بينك وبين العالم الموجود ، فالماضى ليس ما وقع من قبل فقط ، إنه يملك فعالية مستمرة ، ما يزال فى حالة كينونة ، موجود ويتفاعل فيما حوله[٧] .

ومنيف غالبا ما يستخدم لغة وسطى،تستعمل فى لغة الحياة اليومية لكنها أقرب إلى الفصحى ودون مبالغة أو تقعّر ، وغالبا ما يكون المونولوج ، أو الحوار الداخلى أو الذاتى هو السائد أما الحوار الثنائى أو الجماعى ، أو الغيرى فغالبا ما يكون أقل تواجدا من « المونولوج » .

ولغة منيف تزخر بمقاطع شعرية عديدة فى حالات **المونولوج** بينما تكون أقرب إلى البساطة فى حالات **الديالوج** .

وغالبا ما يرتبط إيقاع اللغة بإيقاع الشخصية وطريقة تفكيرها وسلوكها ، ففى حالات **المونولوج** أو الحوار الداخلى غالبا ما تكون الجملة مكثفة صاخبة متوترة محملة بالأفعال والأوامر ، والنواهى ، ومرتبطة بالتعبير عن حالات الحلم ، والأوهام ، والهلوسات ، والهذيان ، واختلال الوعى ، وتشوش التفكير ، واضطراب السلوك ، والشعور باللاجدوى واليأس ، والإحباط ، والتأزم ، أما فى حالة الحوار - الغيرى مع الآخرين فالجملة عادة ما تكون بسيطة ، ومقتضبة ، وقليلة الافعال وتدل على حالة من عدم الرغبة فى مواصلة الحوار ، والشعور الجارف بتكسر العلاقات وضعف الصلات التى تربط الفرد - الجزيرة المنعزلة - بالآخرين . ان الآخر يكون غائبا على مستوى الحسّ ، حاضرا على مستوى التصوّر لكن حضوره غالباً مايكون سلبياًفى أغلب الأحوال وفى حالة الشخصيات- الكبوات ، والرموز المهشمة ، تكون اللغة مونولوجية معبرة عن تمركز شديد للذات حول أفكارها ومشاعرها التى غالبا ما تكون مرفوضة من قِبَلها ، ومنفصلة عنها ، وفيما بينها ، ويتم إرجاع اسباب حدوثها إلى العالم الخارجى .

إن الانفصال بين الداخل والخارج ، وبين الداخل والداخل لدى الشخصيات يجعلها غارقة فى لغة ذاتية إجترارية ، تعيد مقاطع بكاملها أحيانا ، رغبة فى التخفف والتطهر ، وأحيانا يتحدث الشخص ، المحور ، مع نفسه بصوت مرتفع أو يتحدث مع كائن آخر لا يرد عليه ، (كما فى حالة حديث زكى نداوى فى رواية « حين تركنا الجسر » مع كلبه وردان)

وغالبا ما تعبر اللغة عن حالة تشبه الهلوسة أو الهذيان ، يتداخل فيها الواقع مع الحلم ، والماضى مع الحاضر ، والذات مع الموضوع لكن هذا التداخل لا يعنى حدوث التفاعل بل يؤكد حدوث الانفصال .

إن لغة « المونولوج » تعبر عن حالة شديدة من التقوقع والانعزال ، أما لغة المونولوج/الديالوج والتى عادة ما تتم مع طرف آخر لا يقوم بالرد ، ولا يرجّع الصدى ، فهى تؤكد مرة أخرى حدة شعور الشخصية بالانفصال ، وتشير إلى تلك الرغبة الجامحة الغلابة التى تضطرم فى أعماقها ، وتدفعها نحو محاولة الاتصال ، والتواصل ، والمواصلة ، والإئتلاف .

عبور الاغتراب :

غالبا ما يتم عبور الاغتراب وتجاوزه فى أعمال « **منيف** » على مستوى الحلم وإن كان هذا لا ينفى حدوث أن الشخصية بعد أن تنصهر فى بوتقة الاغتراب ، وتبدأ فى التطهر الحقيقى تشعر باتساع زاوية الوعى لديها ، والارتفاع فى مستوى النظرة الموضوعية للأمور ، وتزايد الخروج من الذات ، والشعور بأهمية الآخرين ، يقول « **رجب إسماعيل** » مثلا فى : « **شرق المتوسط** » : « **لا أطمح للطهارة الحقيقية ، لا أطمح بالغفران ، لكنى أريد أن أفعل شيئا لكى أنقذ بقايا الإنسان التى أحسها تتهدم فى داخلى فى كل لحظة** » ، ويقول أيضا : « **عدت كما أريد ، لا كما تريدون ، سأعطيكم جسدى ، أما إرادتى فقد تعلمت فى رحلة الظلمة كيف أجدها مرة أخرى ، خذوا أيها الجلادون ، خذوا جسدا لم يبق منه إلا الإرادة** .

وفى هذه الرواية أيضا نجد أنه رغم موت رجب إلا أن حامد زوج الاخت ، وعادل « ابنها » يواصلان النضال دلالة على

أهمية الاستمرار فى الطريق ، كذلك نجد الأم ، فى هذه الرواية ، مليئة بالثقة ، والإصرار ، والأمل ، والشجاعة . ويظهر هذا فى كل مواقفها وتصرفاتها . يقول زكى نداوى فى « حين تركنا الجسر » ، وبعد تحطم حلم الجسر وتحطم حلم ملكه ، الطيور التى كان يتوق لصيدها واكتشف فى النهاية أنها أقبح بومة رأتها عيناه ، يقول : « وقبل أن تغيب شمس اليوم الأول كنت قد ضعت فى زحام البشر ، وبدأت اكتشف الحزن فى الوجوه ، وتأكدت أن جميع الرجال يعرفون شيئا كثيرا عن الجسر ، وأنهم ينتظرون .. ينتظرون أن يفعلوا شيئا .

إن عالم منيف عالم رمزى خصب متموج عنيف ، مقلق ، صاخب ، متحرك أبدا ، متوتر دائما ، ومثير للتوتر أيضا .

الافكار الاساسية فى أعمال منيف تعبر عن نفسها بأشكال إبداعية مختلفة لكنها تكون هى نفسها فى أغلب الأحوال ، والقضية كما يقول منيف - : « كلنا معنيون بها ، ليس هناك تسليم أبدا وبرغم الكثير من المرارة ، والسواد والتشاؤم أحيانا ، فإن هنالك نوراً فى نهاية الدهليز ، وفى عالمى ليس هناك تشاؤم ، هناك حصار وكلما كان هذا الحصار اكبر كان علينا أن نكون قوة أكبر للتغلب عليه وتجاوزه ، والتجاوز ليس عملية فردية ولكنه عملية وعى فى ضمائر الناس وعلاقاتهم وتكوينهم »[٨]

إن اعمال منيف تبدأ عادة بالتنازل (التنازل عن الأشجار مثلا وعن الجسر ، وعن الارادة .. الخ) وغالبا ما تنتهى بالتمسك بشىء ما أكثر صلابة ورسوخا ، وقد يكون هو الشىء الذى تم التنازل عنه ، وبمصطلحات « كانت » فإن عالم الضرورة والحتمية يتقلص ، بينما تتزايد المساحة التى تحتلها الإرادة والحرية ، والانفصال يتضاءل ، والاتصال والتماسك يصبح أكثر شموخا ورسوخا ، إن عالم العقل والوعى الذى تسوده حرية الإرادة ، يتقدم ليتبوأ مكانة عَالَمْ الطبيعة الذى تسوده صيرورة الطبيعة ، وحتميتها القاسية .

القاهرة : شاكر عبد الحميد

هوامش :

(١) يوسف القعيد ، (حوار مع الروائى عبد الرحمن منيف) ، مجلة الهلال القاهريه ، عدد يونيه ١٩٧٧ .

(٢) محمود رجب (الاغتراب) الجزء الأول ، منشأة المعارف بالاسكندرية : ١٩٧٨ ، ص ٨ .

(٣) اعتدال عثمان : البطل المعضل بين الانتماء والاغتراب ، مجلة فصول ، ١٩٨٢ ، المجلد الثانى ، العدد الثانى ، ص ٩٤ .

(٤) حليم بركات : اغتراب المثقف العربى - المستقبل العربى (٢) ، ١٩٧٨/٧ ص ١٠٦ - ١١٢ (من خلال اعتدال عثمان المرجع السابق)

(٥) يقول عبد الرحمن منيف فى حواره مع يوسف القعيد « لقد جئت إلى عالم الرواية من حيث لم يتوقع أحد . من عالم السياسة ، والكثيرون يتصورون أنه ليست هناك رابطة بين الاثنين .. وهذا هو الخطأ » .

(٦) سلوى نعيمى ، حوار مع عبد الرحمن منيف : شخصيات كالفخ تورط نفسها ، مجلة الكرمل ، ١٩٨٣ ، العدد ٩ ، ص ١٧٩ - ١٩٧ .

(٧) عبد الرحمن منيف (الحوار السابق مع سلوى نعيمى) .

(٨) عبد الرحمن منيف (الحوار السابق مع سلوى نعيمى) .

ملامح الرواية العربيّة فى الجزائر

د. شكرى ماضى

فى البداية لابد أن أعترف بأننى لم أقرأ من الروايات الجزائرية سوى الأعمال التالية : «اللاز» ، «العشق والموت فى الزمن الحراشى» ، «الزلزال» ، «الحوات والقصر» ، للطاهر وطار ، «ريح الجنوب» لعبد الحميد بن هدوقة «حين يبرعم الرفض» لإدريس بودية ، «حلور فى الظهيرة» لمرزاق بقطاش «الأكواخ تحترق» لمحمد زيتلى ، «نجمة الساحل» لعبد العزيز بوشفيرات . . ولابد من الاعتراف أيضا بأننى قرأت هذه الأعمال الروائية وأنا متعاطف معها ومع أصحابها .

وقد يقبل البعض هذه الأعمال القليلة كعينة صالحة لاستنباط ملامح الرواية العربية فى الجزائر ، وقد يستنكر آخرون مثل هذا العمل نظرا إلى وفرة الإنتاج الروائى العربى فى الجزائر . ولهؤلاء أقول بأن الإنتاج الروائى فى الوطن العربى شهد فى العقدين الماضيين تزايدا كبيرا ، بشكل يجعل الباحث المتخصص فى الرواية عاجزا عن متابعته بشكل كامل . وعلى أية حال فإن ما سأورده هنا ، عن الرواية العربيةفى الجزائر ، هو مجرد ملاحظات عامة آمل أن تكون قادرة على عكس ملامح الرواية العربية فى الجزائر ، وأن تثير نقاشا حولها ، بشكل يؤدى إلى تعديلها وتعميقها .

يلاحظ أن كتاب الرواية فى الجزائر يلتقون مع الروائيين العرب فى المشرق ، فى كونهم يمارسون كتابة الرواية إضافة إلى كتابة القصة القصيرة ، والشعر ، والمقالة ، والنقد . وهو ما يعكس القلق الذى يعانون منه جميعا ، والذى يمنعهم من الاستقرار على شكل أدبى محدد . كما أنهم قد يشتركون ، مع زملائهم فى المشرق ، فى كونهم ينتمون فى الأغلب إلى فئات البرجوازية الصغيرة ، مع أن عددا منهم يؤكد التزامه بفكر الطبقة العاملة .

وتظهر هذه الأعمال الروائية أن الهموم التى تهيمن على عقل الروائى ، وفكره ، وإنتاجه ، هى هموم وطنية سياسية اجتماعية بالدرجة الأولى ، بل إن السّرْد الروائى فى هذه الأعمال يوضح أن همّ التغيير السياسى والاجتماعى هو الحافز الرئيسى وراء كتابة هذه الروايات . ويبدو هم التغيير هاجسا أساسيا وعاما وشاملا يمتد ليصل إلى بنية الرواية . ويلمس القارىء لهذه الأعمال بأن كتابها يرون فيها سلاحا فعالا مؤثرا فى عملية التغيير المنشودة .

يلفت انتباه قارىء العربية فى الجزائر بلوغها درجة عالية من النضج الفكرى والفنى على الرغم من حداثتها . فهناك روايات مثل «اللاز» ـ «الحوات والقصر» ـ «ريح الجنوب» تضاهى فى نضجها أعمال روائيين عرب كبار ، كان لهم فضل فى ترسيخ دعائم فن الرواية العربية المعاصرة .

ولعل ظاهرة نضج الرواية العربية فى الجزائر تؤكد حقيقتين :

الأولى أن الرواية العربية تسير فى نضجها بشكل متكافىء فى الأقاليم العربية المتعددة ، ولم تعد محصورة فى (مصر) ، كما كان عليه الأمر قبل هزيمة ١٩٦٧ . فبعد هذا التاريخ ظهرت أسماء جديدة فى أقطار متعددة حملت أعمالها الروائية بذور التجاوز لجيل الرواد ، ولا سيما لنجيب محفوظ . مثل الطاهر وطار فى الجزائر ، إسماعيل فهد إسماعيل ، وعبد الرزاق المطلبى فى العراق ، وهانى الراهب ، وحيدر حيدر فى سورية ، وغسان كنفانى ، وإميل حبيبى فى فلسطين . . الخ .

○ والحقيقة الثانية أن نضج الرواية العربية فى الجزائر له أساس موضوعى ، إضافة إلى القدرات الإبداعية للروائيين ، يتمثل فيما يشهده القطر الجزائرى من نضج فى الصراع الوطنى والاجتماعى ، وهو ما يفتح آفاقا جديدة أمام رؤية جذرية لتفاصيل العلاقات الاجتماعية .

○ القضايا الفكرية التى تعكسها الرواية العربية فى الجزائر هى ذات القضايا الفكرية التى عكستها الرواية العربية عموما ، والتى يمكن أن تتمحور حول : العلاقة بين الشرق والغرب ، وقضية المرأة ، وقضية السلطة ، وقضية الكفاح الشعبى المسلح ، وقضية الفلاح والأرض .

ويبدو أن قضية الفلاح والأرض تستأثر باهتمام كبير من الروائيين الجزائريين ، فمن بين الروايات التسع ، المذكورة سابقا ، هناك ست روايات تعالج قضية الفلاح والأرض بشكل أو بآخر هى : «العشق والموت فى الزمن الحراشى» ، «الزلزال حين يبرعم الرفض» ، «ريح الجنوب» ، «الأكواخ تحترق» ، «نجمة الساحل» .

ويمكن القول بأن قضية الفلاح والأرض قد أخذت هذا الحيز الكبير فى الرواية الجزائرية لأن معظم الروائيين من أصول

ريفية فلاحية ، ولا شك أن هذا صحيح . ولكن الصحيح أيضا أن قرارات الإصلاح الـزراعى أو تـأميم الأرض قـد فـرضت نفسها ، وليس أدل على ذلك من الإشارة إلى أن معظم هذه الـروايات تعـالج هـذه القضيـة عـلى ضـوء قـرارات الإصـلاح الزراعى ، أو الثورة الـزراعية ، عـلى حد تعبير السرد الروائى . وهى تلتقى فى هذه المعالجة مع رواية « متى يعود المطر » لأديب نحوى فى سورية ، و « أخبار عزبة المنيسى » لمحمـد يـوسف القعيـد فى مصـر ، وإن اختلفت مـع روايـة القعيـد فى منـظور الـرؤ ية ؛ فمعـظم هذه الـروايـات (مـع التعدد والتباين النسبى فيها بينها) يقف من تلك القرارات موقفا مناصرا بينها تؤكـد ، « أخبار عزبة المنيسى »أن قرارات الإصلاح الزراعى لم يلغ من حدة الصراع الاجتماعى فى الريف المصرى ، وان استطاعت بالفعل — وهذا من خلال الرواية ذاتها — أن تخفف من غلوائه .

○ ولعل معالجة قضية الفلاح والأرض على ضوء قرارات الإصلاح الـزراعى « أو الثورة الزراعيـة » قد رسم هـذه الأشكال الروائيةبدرجة من العمق فى توجهات نحو الواقع ، غير أنها لم تستطع أن تتغلغل إلى جذور الواقع ، ونتج عن ذلك ، مثلا ، أنها تنتقـد العلاقـات الإقـطاعيـة وتـدعـو إلى التصالح — وبشكـل مطلق احيـانا — مـع العلاقات الجديدة ، وأنها تنجح فى وصف أحوال القرية ، وأوضاعها ، ومشاكلهـا ، وتعجـز عن تصويـر القريـة وهى تتحـرك حـركتها الـذاتية ، وقـد نتج عن ذلـك ، مثـلا ، أن الحلول لم تات من خـلال هذه الحـركة ، وإنمـا أتت من الخارج فى أغلب الأحيان .

كما نتج عن نقـد العلاقـات القديمـة ، والتصالح مع العلاقات الجديدة ، تصوير الماضى بصورة شديدة القتامة لتبين نصاعة اللحظة الحاضرة . ولا شك أن التصالح مع الحاضر يؤدى إلى مصادرة المستقبل . فضلا عن أن مهمة الأدب — فيها يتفق كثيرون — هو التعبير عن تقدم دائما .

○ «ولعل الملاحظة السابقة تثير قضيـة أدبية ونقدية على درجـة كبيرة من الأهميـة تتمثل فى أحد جوانبها فى تأكيد التلاحم بين الرؤ ية والأداة ، كما تتمثل فى الجانب الآخر بأن الرؤ ية التصالحية تؤدى إلى ضعف البناء الفنى ، بينما الرؤ ية التجاوزية تقدم العـالم الروائى متحركا حيويـا ، وهو مـا ينعكس عـلى بناء الأحـداث ، ونمـو الشخصيـات وتطورها ، فيجعـل العمل مثيـرا وجذابـا ومشوقا .

ولتأكيد هذه الظاهرة يمكن الوقوف عند رواية اللاز للطاهر وطار ، التى تقف شامخة لا فى المسار الروائى له فحسب ، بل ، فى مسار الرواية العربية عامة ؛ لأنها استطاعت بالفعل أن تجسد رؤ ية فنية عميقة وجديدة ، رؤ ية تدرك وتصوّر العلاقـة الجدليـة بين الماضى والحاضر والمستقبل . فرغم نصاعة اللحظة التى تدور فيها أحداث الـرواية ، والتى تتمثل فى نهوض الكفاح العنيد الدامى ضد المحتل ، فإن الطاهر وطار يجرؤ على نقد هذا الواقع المشتعل ، فيتوسل بشخصية زيدان « المدوية » ليقول بأن الثورة الشعبية المسلحة تفتقر إلى المضمـون الاجتماعى ، كما يتوسل بالشكل الدائرى ، ليقول بـأن الحاضر هو نتاج للماضى ، وليرسم طريق المستقبل فى الوقت نفسه .

ولعل « اللاز » تلتقى فى أحد جوانبها مع رواية البكاء على صدر الحبيب » للكـاتب الفلسطينى رشاد أبو شاور ، هـذا الجانب المتمثل فى تصوير معاناة الثائر أو المناضل من الداخل ، وبالتحديد من قيادته . لكن هذا ينبغى ألا يغرى المرء على الاستمرار فى هذه المقارنة .

ويمكن القـول بأن روايـة « اللاز » قـد امتلكت مقومات الديمومة . فمع أن الرؤ ية التى تجسدها « اللاز » تنطلق من واقع محلى محدد ، فإنها تمتد لتنسحب على واقع الثورة الفلسطينية ، وحركة التحرر العربى بشكل عـام . فقد استـطاعت أن تعكس الخاص والعـام فى الوقت نفسـه ، وهو مـا جعلها « رؤ يـة نموذجيـة » إذا استعدنـا مصـطلح « لوكاش » عن الشخصية . ولعل ما يجعل « اللاز » قادرة على الاستمرار والديمومة ، أيضـا ، ذلك التـوازن الدقيق بـين الوعى الفنى والوعى السياسى ، إضافة إلى كونها تصور الإنسان فى لحظة من لحظات نزوعه نحو الحرية بمعناها العميق والشامل .

○ يـلاحظ من قـراءة هـذه الأعمـال الروائية ظاهرة هامة ، وهى المادة التسجيلية الواضحة . فـلا تخلو رواية من الـروايات المذكورة من تصـوير بعض فتـرات حرب التحرير ، وتقديم صور من نضال الشعب الجزائرى ضد الاستعمار الفرنسى . وهناك أعمال بالكامل تدور داخل هذا الإطار منها (طيور فى الظهيرة) .

ومع أن المادة التسجيلية تتراوح بين المادة الخام والمادة الفنية المتشكلة فإن هذه الظاهرة تذكر بروايات حنامينة فى سورية التى تدور كلها فى زمن الاستعمار الفـرنسى ، لكنها تنأى عن التسجيل ، لأن الزمن الروائى فى أعمـال حنامينـة يعكـس دلالـة اجتمـاعيـة مرتبطة برؤ يته للحاضر المعاش ، أى يقوم بما يسمى الإسقاط التاريخى . وعلى أية حال فإن المادة التسجيلية تدل بأن الرواية العربية فى الجزائر انعكاس لحدثين هامين كبيرين هما : الثورة الوطنية ، وقرارات الإصلاح الـزراعى . وهو مـا يؤكد بـأن الأحداث العنيفة الدامية تفرض نفسها ، وبأن الواقع يفرض شروطه أيضا .

○ تخلو الرواية الجـزائرية من ظـاهـرة التجريب التقنى المطلوب لذاته ، ويلاحظ فى هـذا المضمار أن التجـديـدات التقنيـة والشكلية تبدو نتاجا للتجديدات الفكرية .

وعـلى هذا الصعيـد يمكن القـول بـأن الرواية العربية فى الجزائر قد تجاوزت مرحلة التأثر المبـاشر والتفـاعل ، وبـدأت مرحلة استلهام التقنيات الحديثة ، مثل التداعى ، والمنـولوج ، والقـطع المكـانى ، وتـوظيف الأسطورة .

وليس أدل على ذلك من رواية « الحوات والقصر » لو طار التى يوظف فيها الأسطورة توظيفا متقنا .

ومن المفيـد أن نـذكـر بـأن تـوظيف الأسـطورة فى الروايـة تجربـة حديثـة جدا وتتمثل أولى المحاولات فى الرواية العربية فى رواية « ليس ثمة أمل لجلجامش لخضير عبد الأمير (من العـراق) التى صدرت عـام

١٩٧١ . ولكن بينما تدعو رواية « ليس ثمة أمل لجلجامش » إلى اللامبالاة والاستخفاف بكل شىء فإن رواية « الحوات والقصر » تدعو إلى النضال والكفاح الدامى ، كطريق وحيد لاستعادة السمات الإنسانية المستلبة ، من قبل السلطان ، أو القصر ، أو السلطة .

○ يوضح النسيج اللغوى لهذه الروايات حرص الكتاب على سلامة العبارة ، فهم يجهلون فى سبيل ذلك . ويتجلى هذا الحرص فى استخدام الفصحى سردا وحوارا حتى فى الروايات التى تدور حوادثها فى الريف ، وبالطبع فإن المرء لا يستطيع هنا أن يطبق أية معايير فنية ، مثل ملاءمة لغة الحوار لطبيعة الشخصية ومستواها ، إذ لابد أن يأخذ بعين الاعتبار ظاهرة خاصة بالواقع الجزائرى ، هى ازدواجية اللغة ، وما تفرضه من ردود فعل .

وأخيرا . . لعل هذه الملاحظات العامة تؤكد بأن مسار الرواية العربية فى الجزائر جزء من مسارالرواية العربية بشكل عام . وقد كنت أقرأ هذه الروايات من خلال هذا المنظور لإيمانى بأن ما تحتاج إليه الرواية العربية فى الجزائر ، فى هذه الفترة ، هو تأكيد انتسابها ، وانتمائها ، أكثر من تأكيد مظاهر التفرد والخصوصية والتمايز .

د. شكرى ماضى



تطوّحات الفنان
عصمت داوستاشي

عز الدين نجيب

شهدت حركتنا الفنية ، خلال العقدين الأخيرين ، هرولة مضطربة خلف آخر قوالب « الشكل » الغربي المفرغة من أى مضمون ، تذرعا بأن التجريد هو سمة العصر ، ولغة فننا الإسلامى أيضا . هذا التيار الذى يتمتع بالحماية والدعم ، وفى غمرة هذه الهرولة تتلفت حولك فلا تجد غير قلة من فنانينا رفضت هذه الهرولة المستلبة الإرادة والهوية ، وجعلت لفنها رسالة وموقفا ، وأقل من هذه القلة هم الفنانون الذين استوت رسالتهم التعبيرية على جمرات الصدق ، واحترقت أعماقهم بنار القلق ، واقتحموا المجهول بحثا عن اليقين . وفى تعبيرهم الفنى لم يسلكوا الطرق المعبدة ، وإنما آثروا البحث عن لغة متفرده ، مستوعبين لغة الفنون الحديثة وما أحرزته من تطور ، ومستلهمين لفنوننا المصرية والإسلامية القديمة على قدم المساواة .

من هذه القلة القليلة ، تتميز التجربة المتنامية للفنان السكندرى « عصمت داوستاشى » (٤١ سنة) الذى قدم للحركة الفنية عشرة معارض فى التصوير ، والنحت ، والكولاج » ، خلال رحلته التى بدأت قبل تخرجه فى كلية الفنون الجميلة ، بالاسكندرية ١٩٦٦ . وحتى العام الحالى ، مما جعل لهذه التجربة حضورا لا يمكن التغاضى عنه فى الساحة الفنية رغم ابتعاده عن دائرة الأضواء فى القاهرة .

المتمرد الرومانسى !

بوسعنا القول ــ بعد المتابعة الحميمة لتجربته عبر خطواتها المتتابعة ــ أن لعصمت داوستاشى عالما متفردا على الصعيدين التعبيرى والجمالى ، عالم فيه كثير من براءة الطفل المندهش وفرحه بلعبته وتحطيمه لها بعد أن يفض سرها فلا تعود ترضيه ، وفيه كثير من حلم الشاعر الرومانسى بجنة الحق والجمال ، واكتشافه المؤلم استحالة تحقيق الفردوس على الأرض ، فيولى ظهره للحلم وينطوى على حزنه ، وفيه كثير من تمرد الثائر على أصفاد الواقع بأشكالها المختلفة ، ينازلها وحيدا حتى يتحطم سيفه ويثخن بالجراح ، فيفر بذاته ــ قانتا ــ إلى عالم الصمت مقسما ألا يعود ، لكنه يفاجئك عائدا بعد حين ممتشقا سيفا جديدا لا يخلو من طرافه ، ما يلبث هو الآخر أن يتحطم ! . . إن رحلته كرّ وفرّ لا ينتهيان بين ذلك كله لكن المدهش حقا : أنه فى تعبيره عن كل هذه التطوحات الروحية لم يفقد روح الطفل ، الذى يلعب ويجرب ويندهش ويفرح باكتشافاته الصغيرة ، ويفرح أكثر وهو يراك مندهشا بما يفعل ، ولا يبالى وهو يحطم اللعبة كلها فى النهاية ، تاركا إياك فى حيرتك !

وعلى عكس ما يتوقع منى القارىء ، سوف أدلف إلى عالم عصمت من بوابة

للفن وليس من بوابة المعانى . . أعنى بناءه التشكيلى الذى يميزه أكثر من أى شىء آخر ولولاه ما كان لمعانيه ورؤاه التعبيرية أن تسرى فى مجراها العفوى إلى شعورنا ووعينا .

التفكير بالخامة

إن عصمت فنان يفكر بالخامة ، إنها بالنسبة له ليست مجرد أداة للرسم أو للنحت أو للتعبير عن شىء ما ، بل إن فكرة اللوحة أو المنحوتة قد تنبع لديه من مخلفات قديمة اشتراها من بائع روبابيكيا ، أو من دبشك خشبى لبندقية جده ، أو من قوائم مخروطة لأريكة جدته المتهالكة ، أو من قصاصة من مجلة بها صور ملونة ، أو من بضعة خطوط بأقلام الفلوماستر الملونة انسابت بها أصابع طفلته .

والغريب أنه فعل ذلك قبل أن ينتمى إلى « الدادية » ، وقبل أن يعرف أن فنانيها فى أوربا بعد الحرب العالمية الأولى لجأوا إلى هذا الأسلوب كنوع من الاحتجاج على البرجوازية التى أشعلت الحرب ، والسخرية من تأنقها المتبجح بقناع الجمال الكلاسيكى الذى يخفى تحته القبح والموت . وأغلب الظن أنه أحب اللعب بالخامات والأدوات المختلفة وفكها وتركيبها منذ طفولته ، وجعل منها عالمه الخاص البعيد عن كل الناس فى غرفة السطوح المهجورة التى كان يتسلل إليها ويختلى بنفسه فيها ساعات طويلة مع أشيائه الغريبة ، وتأكدت هذه الهواية بعد التحاقه بمدرسة الصناعات الزخرفية (بدلا من التعليم الثانوى) حيث لم يعد فى حاجة إلى الاختباء بهوايته فى إعادة تشكيل الأشياء بيديه ، لأنها صارت من صميم دراسته ، وأغلب الظن أيضا أن هذه الهواية كانت وراء اختياره لقسم النحت بكلية الفنون الجميلة ، لأنها أكثر الأقسام اعتمادا على تشكيل الخامة باليدين دون وسيط خارجى .

لكن حبه الأكبر من حبه للخامات ، هو حبه للإنسان الكامن فيها . . فالإنسان روح تسكن فى أدواته المستعملة ولا تفارقها برحيل صاحبها ، إنه يتواصل مع الناس من خلال أشيائهم بحرية وحميمية أكثر من تواصله معهم مباشرة ولعله أحب التاريخ من خلال الجدران الأثرية والمشغولات الخشبية والنحاسية ، وأحس من خلالها بنبض الشعب وأصالة كفاحه

لغة الشكل

حسنا . . . فيم يوظف هذه الخامات ؟

إنه يؤلف منها تكوينات وعلاقات لا تقوم على المنطق الواقعى أو الوظيفى ، بل تصاغ فى نسق جمالى يزاوج بين العناصر المتضادة والمتنافرة فى وحدة متجانسة : هذا التضاد بين السطح والجسم ، بين الخشن والناعم ، بين المستقيم والحلزونى ، بين الساخن والبارد ، بين الكتلة والفراغ . . ومن هنا ، فسواء أكان العمل الفنى مجسما أم مسطحا ، فإنه دائما يمور بالحركة الداخلية السريعة والانتقالات المباغتة بين عناصره المختلفة ، ولا يسمح بوجود فراغ فيما بينها ، لأن الفراغ نفسه يتحول إلى « أشكال » جديدة مليئة بالحيوية أيضا

إننا نحس برابطة القربى الشديدة بين نسقه الجمالى هذا وبين الفنون الشرقية القديمة ، فالخط عنده ـ كما فى الفن المصرى القديم ـ خط صريح يحدد الأشكال ويحكم التكوين ، ويوحى بالتتابع والترديد النغمى ، والتكوين فى أعماله ـ كما فى الفن الإسلامى والشرقى عامة ـ مزدحم بالعناصر ، حتى لا يبقى بها ثمة فراغ ، وهو يعتمد على التماثل (السيمترية) ويشغى بحروف الكتابة المتشابكة ذات النسيج المعقد ، وينحو إلى التسطيح الزخرفى للعناصر ، ويحتفل بعنصر الضوء غير المباشر الذى يبزغ ويتلألأ من بين الثغرات ، والألوان عنده ـ كما هى عند الفنان الفلكلورى المصرى والإفريقى ـ تشع بالسخونة والصراحة ، كما تعكس أشكاله حسا بدائيا وأنماطا رمزية زخرفية .

وكما أثريت تجربته بالفنون الشرقية القديمة ، فإننا نستشف فيها أيضا مخصبات من المذاهب التعبيرية الحديثة إن توظيفه الدرامى للمجسمات والقصاصات المتنافرة قد يكون من شطحات الدادية ، وهو نفسه يطلق على ملهمه الفنى اسم « المستنير دادا » . . وإن تحطيمه وتعريته العنيفة للوجوه الإنسانية فى معرض كامل خصصه « للبورتريه » وامتلأ بالألوان الضارية المتصارعة ، يقربه من التعبيريين والضوارى ، وإن استخدامه للرموز السيكولوجية وإخراجه عن النوازع المكبوتة ، ومزجه بين الحلم والحقيقة يشى بتأثره بالسرياليين وإن هيامه بذبذبة الخطوط وزغللة الضوء بين ثغرات مجسماته أو نسيج لوحاته يقول إنه على دراية بتجارب فنانى « الأوب آرت » أو خداع البصر .

وإذا شئنا أن نرصد مؤثرات من الفن المصرى الحديث فى أعماله ، فلن أتردد فى الإشارة إلى فنانين كان لهما أثر بالغ فى بناء عالمه بشقيه : التعبيرى والجمالى ، خاصة فى مراحله الأولى : الأول هو الفنان عبد الهادى الجزار ، خاصة فى أحلامه الخرافية واستلهاماته الشعبية ، والثانى فنان من جيله كان له أثر هام على

أقرانه حتى فى سنوات الدراسة بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية فى الستينيات ، هو عبد المنعم مطاوع ، الذى اختطفه الموت فى زهرة شبابه .

وقد تميزت كل مرحلة من تطوره بشىء من هذه التأثرات ، مع احتفاظها بذاتية الفنان وخصوصيته ، لكننا فى هذه النظرة الشاملة لم نقف عند كل مرحلة لنحدد أبعادها ، بل نشير فقط إلى ما رسخ فى الذاكرة العامة من السمات الأساسية للفنان .

الإنسان . . والقهر !

هنا . . من البديهى أن يثور هذا السؤال : ما علاقة كل ذلك بما بدأت به مقالى عن ارتباط عصمت برسالة تعبيرية وفلسفية ؟

إن لغته التشكيلية التى تتميز بالديناميكية وبالتناقض بين العناصر ، تعبر عن تناقض آخر يصل إلى حد الصراع بين مشخصات وقوى معنوية . . أحيانا نرى طرفى الصراع مجسمين ، لكننا غالبا لا نرى إلا بصمات القهر أو آثار الانسحاق على المشخص ، وإن كان الفنان يوحى إلى مصدر القهر ببعض الرموز ، مثل سكين منغرسة فى إطار اللوحة ، أو أسهم منقضة تحاصر الإنسان ، أو تلافيف ثعبانية تلتف حوله وتشل حركته . وأحيانا نرى الإنسان عنده يتقى البطش الموجه ضده بكفه أو بدرع رسمت عليه عروسة طينية مثل ما يصنعه الريفيون كتميمة لاتقاء الشر . وقد استخدم مؤخرات البنادق الخشبية وأرجل الكنب المخروطة . وأدوات المكتب استخداما رمزيا وتشكيليا ذكيا : فمن دبشك بندقيتين مثبتين على قاعدتيها تحيطهما دائرة سميكة ، نجح فى التعبير عن حصار إرادة النضال والتحرير . . ومن سلق كنبة خشبية مقلوبة مثبت بها غليون يطل على منشفة حبر وختم حكومى ، نجح فى إشعارنا بفكرة الاستبداد والهيمنة ، ومن جهاز « جرامافون » قديم أضاف إليه بعض القطع التى جعلته يشبه شخصا ، وخلف ظهره تبدو اليد التى تديره كيد « البيانولا » . . نقل إلينا مباشرة الإحساس بالإنسان الأجوف الذى تحوله القوى الخفية إلى بوق لأفكارها .

وتلعب الأسهم الغليظة والتلافيف المتشابكة دورا واضحا فى التعبير عن حصار الانسان وابتلاب عقله وشل إرادته . . إن الأسهم أحيانا توجه إلى الإنسان من كل ناحية كالنصال القاتلة ، وأحيانا تتفرق حوله فى اتجاهات متعارضة لتشتيت مساره ، وجعله يدور حول نفسه . . وأحيانا ثالثة توجهه للسير فى اتجاه معين دون إرادة . . أما التلافيف فتبدو أحيانا كالأنشوطة الشيطانية تلتف حول الانسان وتصيبه بالشلل ، وأحيانا أخرى نراها داخل رأسه وجسمه وكأنها شرايينه وجهازه العصبى وقد تعرى وتمزق .

لكن المرء لا يستطيع الإفلات من فكرة الروح السحرية التى تغلف أعمال عصمت . . إن خلف كل هذه الرؤى والمعانى تكمن قوة غيبية أقرب إلى الطوطم البدائى ، تشكلها تلك العناصر التى تشبه تمائم السحرة ، لتقييد قوى الخير وإحالتها إلى مسوخ ، أو للتصدى لقوى الشر وفك سحرها الأسود .

وبالرغم من كل ذلك ، فلا تخلو بعض أعماله من روح صوفية متأملة ، يخضع فيها الإنسان باختياره لعبودية الله ، ويتوحد بصفاء نورانى مع الكون كله ، وفى ذلك أشير بصفة خاصة الى مجموعته بألوان الفلوماستر من وحى زيارته لمكة المكرمة ، وكذلك لوحاته الزيتية المستوحاة من صحراء الأراضى الحجازية .

صلح مؤقت

بعد معرضه الذى أقيم عام ١٩٧٥ امتلأت روح عصمت بالاكتئاب والإحباط ، فأعلن اعتزاله للفن ، وصمت سنتين تماما سافر خلالهما الى الخارج يجرب العمل فى مجالات بعيدة عن الفن ، لكنه سرعان ما عاد وقد اشتعلت بداخله نار القلق والخلق ، فكان معرضه عام ١٩٧٧ . . وتكرر نفس الموقف ، وعاد إلى الصمت وصنع لنفسه « دروة » يحتمى بها ، لكنه فاجأنا عام ١٩٨٢ بمعرض جديد تحت عنوان « الأرض والناس » حاول أن يستلهم فيه الطبيعة ووجوه الأطفال . . بعدها — وكما يقول هو على لسان الحكيم « دادا » الذى يرمز به إلى نفسه : « . . . تاهت روحه مع التائهين وأوشك على الضياع فى دنيا الفاسدين . . كان العالم خرابا ، والفن آلة حرب ، والنفوس توحشت ، فأنفذ « دادا » دروته . . فدخلها وقال : ليبحث كل منكم عن دروة . وقال أيضا : « أدخلنى حقد الأصدقاء وغدر الأحباء : الدروة . . فمرحبا بنهاية شىء من أجل أشياء أخرى ! » . لكنه لم يطق هذه الخلوة مع نفسه أكثر من عامين ، خرج بعدها بمعرضه الأخير قائلا : « اليوم يتم الخروج الثالث للمستنير دادا ليقدم « دروة » مازجا فيها بين الفن وبين الحاجة » . وقال : « الدروة ضرورية لكى نكتشف فى ظلها حقيقة أنفسنا » . وقال : « ليقتن كل منكم دروة أو يصنعها بنفسه . . بعدها . . سيعود « دادا » يختفى وراء دروته ، ليرعى رعيته ، ويجهز نفسه لخروج جديد . . . »

هكـذا جـاءت تجـربتـه الأخيـرة فى المنحـوتات التى تتخـذ شكل السـواتـر المنزلية ، حصادا ثريـا لخبرة طـويلة فى استخـدامـات الخـامـات المختلفـة (خشب) نحاس . حديـد ، زجاج) وخلقها خلقا جديدا ، يحمل قبسا خافتا من نفس الفنان القلق وبحثه عن الأمان والعـطاء والعـدل والبـطولـة والنـور ، ويجعـل لكـل معنى من هـذه المعانى « دروة » خـاصة بـه ، فيها من أصـالة الروح الشرقية والشعبية وصفاء النفس أكثر مما فى أعماله السابقة من العذاب والصراع والخوف . ولعلها بمثابة هدنة أو صلح مؤقت مـع نفسه والعـالم من حوله ليلتقط أنفاسه . .

هل يستمر هذا الصلح طويلا ؟

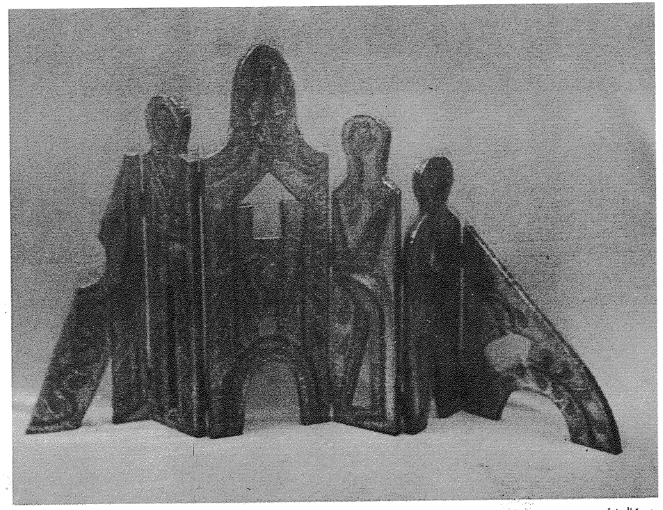
أعتقد أن شخصية متمردة مغيرة على حـدود الوضعيـات البـرجـوازيـة مثـل عصمت داوستاشى ، لا يناسبهـا هذا الهدوء الظاهرى الجميل ، كما لم يناسبها الصمت قط ولو كان إجباريا . . . إن ما يناسبها فقط هو أن تغزو وتهاجم : تلك القشرة السميكة من الخـوف فى أعماق النفس أو خـارجهـا ، هـو أن تمـزق الأغـطيـة ، بـدءا بـأغـطيـة نفسهـا الداخلية ، أو بأغطية الواقع الخارجى ، أو بأغطية الوجود العبثية ، ولا يخجلها أن تبدو عارية بضعفها وشهـواتها أمـام الجميع ، أو حتى أن تعود إلى الاحتماء بالغيب !

القاهرة : عز الدين نجيب

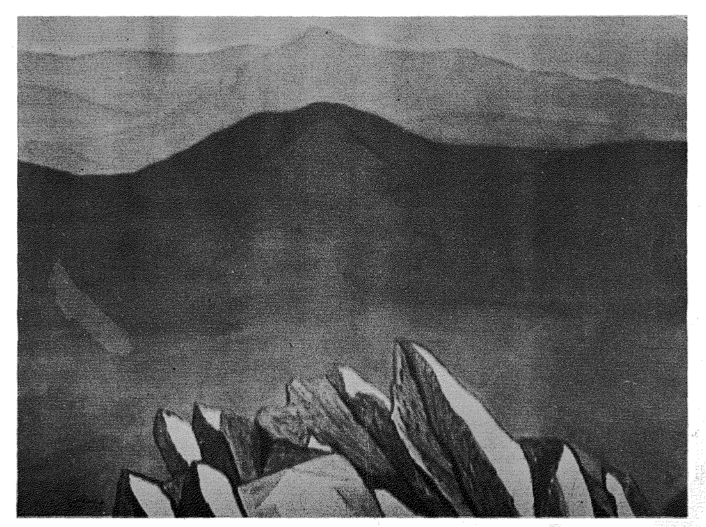
الفنان عصمت داوستاشى فى سطور . .

- ولـد « عصمت عبـد الحليم إبـراهيم » بالإسكندرية بحى أبى العباس فى ١٤ مارس ١٩٤٣ .
- ويـوقع جميـع أعمـالـه ومعـارضـه بـاسـم « داوستـاشى » منذ عـام ١٩٧٠ وهو اسم أحد أجداده الوافدين من جزيرة كريت .
- تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية قسم النحت ١٩٦٧ بتقدير امتياز .
- حصـل فى نفس العام عـلى الجائـزة الأولى بمعرض اتحاد طلاب الإسكندرية .
- أقام فى نفس العام معـرضـاً شـاملاً بـأتيليه الإسكنـدرية ضم ١٥٠ عمـلاً فى الـرسم والنحت .
- أقام خمسة عشر معرضاً خاصـاً وشارك فى معظم المعارض العامة .
- أصدر ثلاث مطبوعات فى الشعر والسيناريو والمسرح والقصة .
- مـارس العمل السينمـائى واشترك بـأفلام سينمائية مرسومة باليد ١٦ مم فى مهرجان قليبية الدولى عام ١٩٧٥ .
- أشرف فنياً على مطبوعات الصحـوة لأدباء الإسكندرية وعلى مجلة الإنسان والتطور .
- انتظمت معارضه منذ ١٩٧٧ بمعرضه الذى أطلق عليه « خروج المستنير دادا » .
- اشتـرك عـام ١٩٧٨ فى معـرض للنحت بالإسكندرية مع المثالين : محمود موسى ، وأحمد عبد الوهاب يمثـل ثلاثـة أجيال من نحاتى الإسكندرية .
- عضـو مؤسس بنقابة الفنانين التشكيليين وجمعيات فنية أخرى .
- يعمل حالياً مشرفاً فنياً على المعارض بمتحف محمود سعيد بالإسكندرية .

تطوّحات الفنان عصمت داوستاشي



ذروة النهضة
خشب ونحاس ـ ١٩٨٣

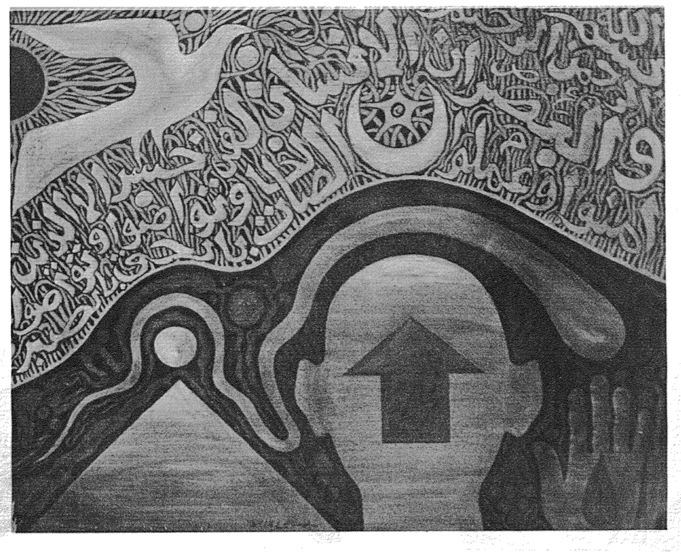


جبل النور ـ ١٩٨١
زيت على خشب (٦٠ × ٨٠ سم)

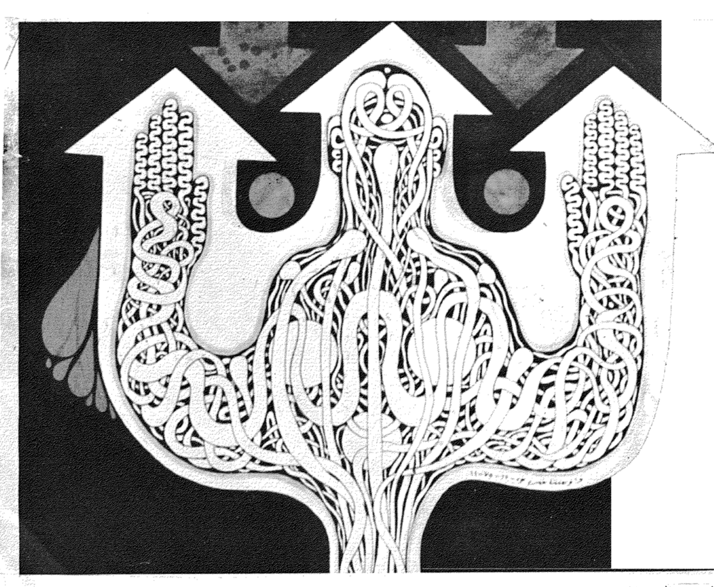


حالة مصرية ــ ١٩٧٨

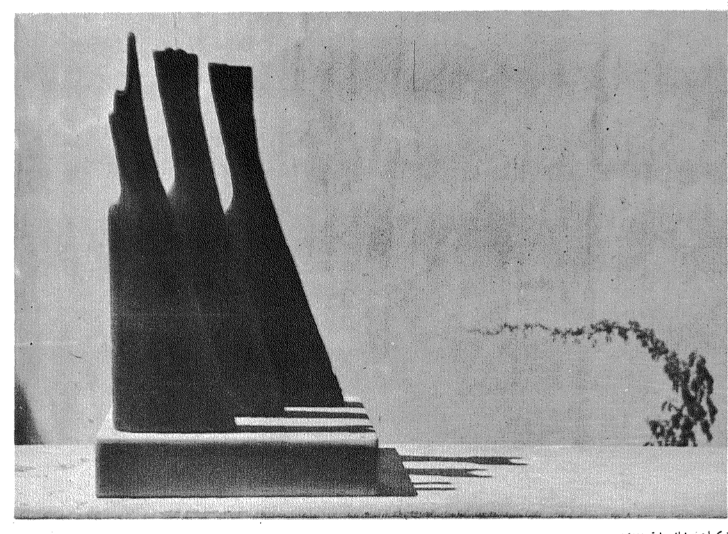
زيت وتركيبات على خشب



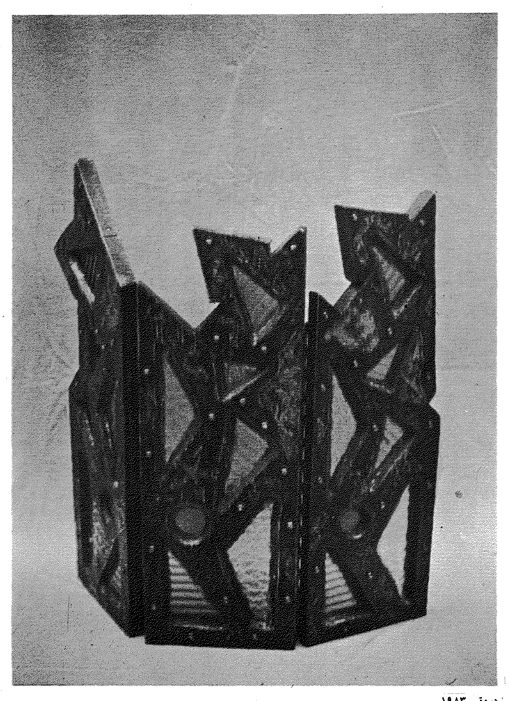
الحمامه ـ ١٩٨٣
زيت على خشب (٦١ × ٨١ سم)



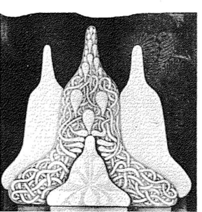
من معرض خروج المستنير دادا ــ ١٩٧٧
أحبار على ورق (٣٠ × ٤٠ سم)

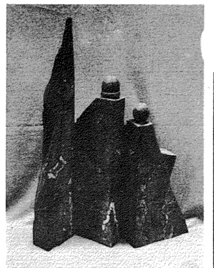


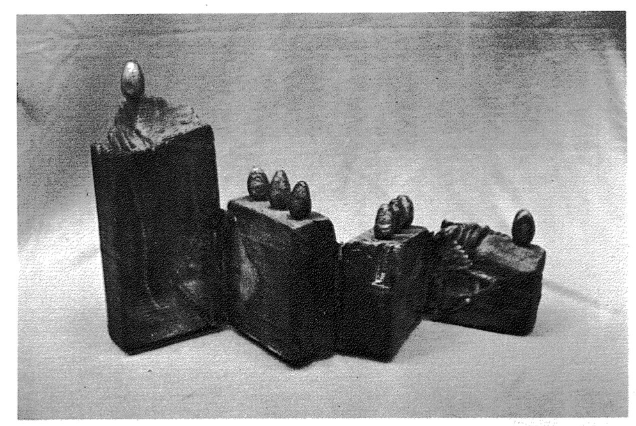
تركيبات دبشك بنادق ١٩٧٨
من الاشياء القديمة



دروة ـ ١٩٨٣
خشب ـ نحاس


الغلاف الأول
الأسرة


الغلاف الأخير
دروة الرجل ــ ١٩٨٣


دروة ــ ١٩٨٣
خشب ــ نحاس ــ زجاج

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥ ــ ٩٨٤

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تصدر أول كل شهر

مختارات فصول

سلسلة أدبية شهرية

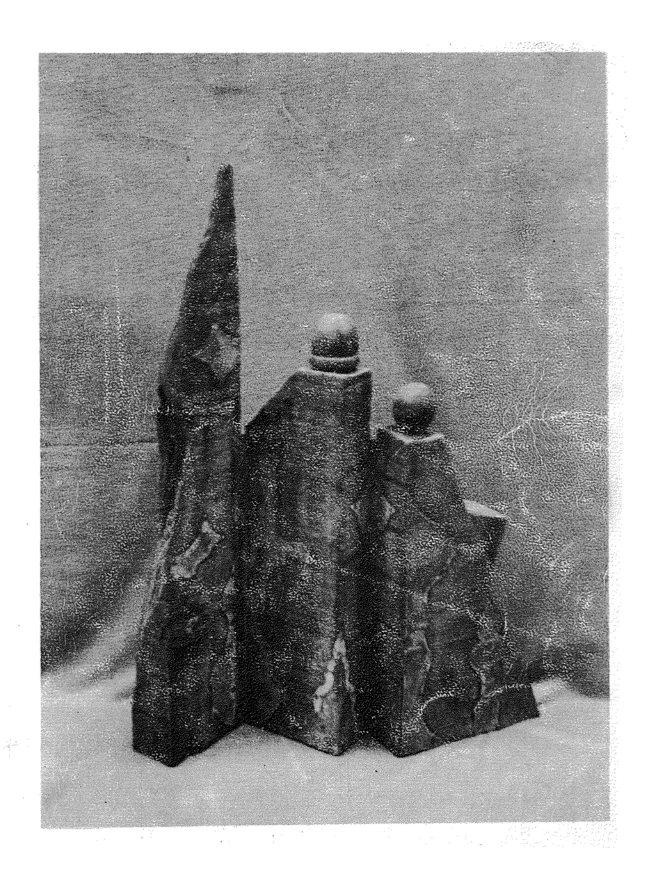
سحر توفيق

أن تنحدر الشمس

« أن تنحدر الشمس » . . هى المجموعة القصصية الأولى للأديبة الواعدة « سحر توفيق » . وهى كاتبة ، فيما نرى ، ذات مذاق قصصى خاص ، فى الأدب النسائى المصرى ، القصصى منه بصفة خاصة . فقد استطاعت هذه الأديبة أن تطوع رؤيتها للعالم ، المشحونة بالحزن ، والمفعمة بروح الغناء ، وتجاربها المتجانسة الرؤى ، فى قصص لها مذاق الشعر لغة ، ومواقف ، ولحظات ، وفى اختيارات لزوايا القص ، تتداخل فيها الأزمنة ، ويلتحم فيها الداخل بالخارج . إنها واحدة من أديبات السبعينيات ، وأكثرهن تميزا ، وتعبيرا عن روح هذه الفترة ، الممزقة بين الواقع ، وبين الأحلام .

الثمن ٥٠ قرشا

يطلب من باعة الصحف ومكتبات الهيئة والمعرض الدائم للكتاب بمبنى الهيئة



العدد الثانى • السنة الثالثة
فبراير ١٩٨٥ — جمادى الأولى ١٤٠٥



مجلة الأدب والفن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقـــيم

معرض القاهرة الدولى السابع عشر للكتاب ١٩٨٥

٢٢ يناير ـ ٣ فبراير ١٩٨٥

أرض المعارض الدولية بمدينة نصر

١٦ عاماً من النجاح المتصل حققها معرض القاهرة الدولى للكتاب والذى يقام فى دورته السابعة عشرة هذا العام فى الفترة من ٢٢ يناير حتى ٣ فبراير ١٩٨٥ بأرض المعارض الدولية بمدينة نصر ـ القاهرة .

الافتتاح : يفتتح المعرض يوم الثلاثاء الموافق ٢٢ يناير ١٩٨٥ الساعة الحادية عشر صباحاً .

أيام العرض : ٢٣ ـ ٢٤ يناير ١٩٨٥ . بدعوات خاصة وسوف تغلق سرايات البيع فى هذه الأيام .

أيام الجمهور : ٢٥ ـ ٣ فبراير ١٩٨٥ .

المواعيد : يومياً من العاشرة صباحاً وحتى السابعة مساءً .





معرض القاهرة الدولى السابع عشر للكتاب ١٩٨٥

كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ـ العنوان التلغرافى جيبو القاهرة ☎/٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٠٣٧١ ـ ٧٧٥٦٤٩



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد الثانى • السنة الثالثة

فبراير ١٩٨٥ — جمادى الأولى ١٤٠٥

رئيس مجلس الإدارة

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

نائبا رئيس التحرير

سليمان فياض

سامى خشبة

المشرف الفنى

سعد عبد الوهاب

سكرتير التحرير

نمر أديب

مستشارو التحرير

حسين بيكار

عبد الرحمن فهمى

فاروق شوشة

فؤاد كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس


تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا - البحرين ٠,٨٧٥ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٠,٩٥٠ دينار - السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس ١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٤ درهما - اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٠,٨٠٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد . و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشاً

المحتويات

○ الدراسات :

○ الشعر :

○ القصة :

○ المسرحية :

○ مناقشات :

○ متابعات نقدية :

○ الفن التشكيلى :



الدراسات

مفهوم الذوق الأدبي بين القديم والجديد

د. عبد الحميد إبراهيم

(١)

تهدف هذه الدراسة إلى تحديد ملامح « الذوق العربي » . كما ينعكس خلال النصوص الأدبية ، التي أرضت هذا الذوق ، وبقيت ثابتة على مر التاريخ ، وذلك مثل القرآن الكريم وشعر المعلقات . ثم تتابع بعد ذلك موقف هذا الذوق في مشارف العصر الحديث وحين اتصل بالحضارة الأوربية ، وتقترح في النهاية شكلا يجمع بين الأصيل الذي هو تعبير عن التركيبة النفسية كما حددتها ظروف التاريخ ؛ وبين الجديد الذي نعيشه وتفرضه ظروف الحياة المعاصرة ، التي لا نستطيع أن نتنكر لها .

(٢)

إن الوقوف عند النصوص العربية ، والتي هي تعبير أصيل عن موقف الإنسان العربي من الوجود ؛ تساعد على الإشارة إلى سمات سريعة ومجملة ، تتفق وحجم هذه الدراسة ، وتقترب من الطبيعة الخاصة لهذا الذوق :

تختلف الطبيعة العربية عن الطبيعة الإغريقية ؛ فهي لا تعرف التداخل ولا تعقيد الألوان ، ولا فناء بعض الأشياء في بعض ؛ إنها تقدم الشيء ونقيضه : البرد والحر ، الظل والشمس ، الأسود والأبيض .

وكذلك التركيب الاجتماعي عند العرب يختلف عنه عند الإغريق ، فهو بسيط لا يعرف التعقيد ولا الطبقية ، ولا يهدف نحو جمهورية يقسم فيها أفلاطون الناس إلى طبقات ، وكل طبقة تتميز عن الأخرى كما تتميز المعادن . إن التركيب العربي يقوم أساسا على نظام القبيلة ، التي يتساوى فيها الأفراد ، فكل فرد ، أو وحدة تتساوى في الحقوق والواجبات ، والكل يعلو بعلو القبيلة ، والكل يدافع عن القبيلة دون أن يفنى فيها . تماما مثل حبات الرمل قد تتضام فيما بينها ، وتشكل كثيبا عاليا ولكنها لا تندمج ولا تفنى ، فلكل حبة استقلالها .

ومن هنا فليس حتما أن يعرف العرب وحدة عضوية ، كتلك التي عرفها الإغريق تقوم على الامتزاج وتداخل الأجزاء ، وعلى النظام العقلي ، والترتيب الضروري أو الاحتمالي الذي يؤدي كل جزء إلى ما يليه ، وتهدف الأجزاء كلها نحو بؤرة معينة ، هي التي تستقطب جميع الأجزاء الفرعية ، وتمثل قطب الدائرة ، أو حجر الرحى .

ولكن العرب عرفوا وحدة منتزعة من طبيعتهم ، ومن تركيبهم الاجتماعي ، ويعبر عنها الشعر الجاهلي خير تعبير ، وهي وحدة تتجاوز فيها الأجزاء وتتماس ، دون أن يفنى بعضها في بعض ؛ ولكل جزء كيانه الخاص ؛ فلا يوجد سيد ومسود ولا تابع ومتبوع ولا توجد نقطة هي مركز الدائرة ، ولا لحظة واحدة هي لحظة الذروة ؛ وإن كل الأجزاء تتضام وتتجاوز ؛ ولكنها تتساوى أمام الأثر العام للقصيدة تماما كتلك الوحدات الزخرفية في الأرابيسك ، فكل وحدة كيان مستقل ، وتتجاور الكيانات دون أن يفنى أحدها في الآخر ، ودون أن تكون هناك بؤرة ارتكاز تخدمها وتلقي الضوء عليها .

ولا يعني هذا ضياع الرابطة أيا كانت ؛ حقا قد لا تكون هناك رابطة عقلية صارمة ، تضع كل جزء في مرتبته التي لا يحيد عنها ، ولكن هناك رابطة تتفق وهذا المفهوم ، تحدث عنها النقاد القدامى في اصطلاحات مثل « براعة الاستهلال » و« حسن التخلص » و« حسن المقطع » ، وهي اصطلاحات تشير إلى صلات في القصيدة بين البداية والوسط والنهاية ؛ ولكنها صلات تحتفظ باستقلالية الأجزاء ، وتفترض مجرد « لجام » خفي يربط بين هذه الأقسام بطريقة غير صارمة ، هو أشبه بالحزام ، أو بعياب اليماني ، أو بالمسمط

ولكن هذه الأجزاء لا ترص داخل القصيدة بطريقة شكلية فارغة ؛ بل لابد من أن تفعم بالحركة ؛ إن الثبات على حالة

واحدة ليس من طبيعة العربى ؛ إنه يبكر فى الغدو ، ويتناول الصبوح ، ويركب فرسه ، ويلتقى بالطبيعة مباشرة ، ويرقبها وهى تتغير . إن الملل هو الآفة التى كان يخشاها العربى ؛ تبدأ القافلة ، ويبدأ الحادى فى الغناء ، ثم يتجملون بالأحاديث ، وينتقلون من شجن إلى شجن . ومن هنا كان المقصود بتعدد الأجزاء هو دفع الملالة ، والانتقال من جد إلى هزل ، حتى تتحرك مشاعر المستمع وتتجدد .

وهذا هو السر فى مناهج التأليف الأدبى عند العرب ؛ فقد أكد المؤلفون القدامى فى مقدمات كتبهم ، أنهم ينتقلون من جد إلى هزل ، ومن خبر إلى خبر ؛ حتى ينشط القارىء ، وتتجدد مشاعره ؛ يقول ذلك الجاحظ (البيان والتبين ١٦٣/١) ، والمبرد (الكامل ٢/٢) وابن عبد ربه (العقد الفريد ص ٤) ، وأبو الفرج (الأغانى ٤/١) .

وهى حركة تعامل مع رءوس الأشياء ، وتنتقل من قمة إلى قمة ؛ وقد تبدو فى تنقلاتها ذات قفزات فجائية بالقياس المنطقى المحدد ؛ ولكن تلك القفزات مبررة بمنطق اللاشعور ؛ إن الأشياء تقوم داخل النفس العربية فى بحر نورانى . يخرج امرؤ القيس إلى الصحراء منفعلا لأن الحبيبة هجرته ، ويدخل فى معارك ضارية لينسى انفعالاته ، ويصف المطر والبرق والرعد ، وينتقل من صورة إلى صورة ، قد تكون كل صورة مناقضة للأخرى ؛ ولكن الجميع يجدون المبرر من حالة نفسية مهتاجة .

وهى حركة لا تلف حول نفسها فى دائرة ضيقة ومغلقة ، بل هى تتطلع نحو المطلق ، وجاءت الأدعية المأثورة تعبر عن هذا الإحساس الكونى تمام التعبير ، وتخلص الأدب العربى من الأمور الفردية ، وتوجهه إلى جوهر الأشياء .

وعنصر فعالية الإنسان واضح فى الأدب العربى ، فهو لا يقع فى العبثية أو العدمية ، بل يتمسك بالقدرات البشرية ، إن الإنسان المنتصر هو نموذج الشعر الجاهلى ؛ فالشاعر يلقى بنفسه فى أحضان الطبيعة ، ولا يفقد ذاته ، ويتأمل حركة الطبيعة ، ويخرج فى النهاية من هذا التأمل منتصرا ، ويعود إلى الحبيبة ليفتخر بنفسه وقدراته ، وأنه جدير بحبها ؛ والإنسان الذى يملك المعرفه أو « سر الأسماء » هو النموذج الذى يشير إليه القرآن الكريم ، وهو خليفة الله فى أرضه ، لأنه يستطيع بمعرفته مالا تستطيعه الملائكة ، كما جاء فى سورة البقرة عن بدء الخليقة .

وهذا الإنسان لا يضيع فى طريقه كما ضاع الكثيرون ، لأنه يعرف هدفه منذ البداية ، إن الفارس العربى ينطلق فى الصحراء ، لا ليفر من الحياة ، أو ينسى نفسه ، أو يضيع كما ضاع « بيارد » فى رواية « سانوريس » ؛ بل ليثبت كرامته ، ويكشف عن معدنه الأصلى ، وليعود إلى الواقع منتصرا ، والإنسان المسلم لا يقع فى متاهات أو تجريدات ، لأنه يعرف أن الله موجود ، وأنه يفرح بتوبة عبده المخطىء ؛ فيغسل قلبه ، ويعود للواقع نظيفا ، بريئا من العقد ، والإحساسات المريضة .

وقد تم كل ذلك فى ثوب خارجى أنيق ؛ فالحركة اللاشعورية أو الإحساس الكونى ، لم يتنكرا للحواس ، بل كان طريقهما خلال المتعة الحسية ، وبنوع خاص حاسة الأذن ، والتسامى بها إلى عالم أعلى . وإذا وقفنا عند ما يسميه ثعلب « الأبيات الموضحة » ، فسنجد أن إشادته بها بسبب ما توافر لها من شكل خارجى أنيق ؛ جعلها تبدو كالخيل الموضحة ، والنصوص المجزعة ، والبرود المحبرة ، كما يقول . ومن أمثلتها :

تختال فى مفوف الألوان
من فاقع وناضر وقان

مكر مفر مقبل مدبر معا
كجلمود صخر حطه السيل من عل

كحلاء فى برج صفراء فى دعج
كأنها فضة سيها ذهب

المجد حلته والجود علته
والصدق حوزته ، إن قرنه هابا

خطاب معضلة فراج مظلمة
ان هاب مضلعة أنى لها بابا

وقد اهتم النقاد والبلاغيون بالتقعيد لهذا الجمال ، الذى يرضى الحواس ، ونشأ علم يقال إنه مقصور على العرب ، وهو علم البديع الذى يهتم كثيرا بالمحسنات اللفظية ، وهى محسنات تهدف إلى توفير الأناقة الخارجية ، والإمتاع الذى يرضى الحواس ، والإيقاع الذى يشبع الأذن ؛ وذلك مثل : الترصيع والتسهيم ، والجناس ، ورد العجز على الصدر ، والتصريع ، والمؤاخاة بين الألفاظ ، والسجع والازدواج ، وغير ذلك من صفات تهدف بالدرجة الأولى إلى توفير الأناقة والشكل الخارجى ، وإمتاع الحواس ، وإرضاء الأذن ، وجعل العبارة جذابة ، وكأنها الفستق المقشر ، على حد وصف أحدهم لشعر عمر بن أبى ربيعة .

وهنا نود أن نقف عند مفهوم « اللذيذ » فقد أشارت هذه

الكلمة جدالا شديدا ، تختلف فيه وجهات النظر ، اختلاف الأساس الذى تنطلق منه .

فالفلاسفة يرون أن اللذيذ هو إدراك الملائم ، وأن اللذة العقلية هى أرقى المراتب ، وهى لذة تنتهى بصاحبها إلى الانعزالية والسكونية ، يقول محمد بن زكريا الرازى فى كتابه « السيرة الفلسفية » ، « إن الأمر الأفضل الذى له خلقنا ، وإليه أجرى بنا ، ليس هو إصابة اللذات الجسدانية ؛ بل اقتناء العلم ، واستعمال العدل ، اللذين بهما يكون خلاصنا ، عن عالمنا هذا إلى العالم الذى لا موت فيه ولا ألم » .

واللذه عند متصوفة وحدة الوجود هى الفناء المطلق ، فى نشوة سردية ، تنتهى بصاحبها إلى حالة تشبه السكر ، يقول عنها أبو يزيد البسطامى « إن لله تعالى شرابا يسقيه فى الليل قلوب أحبابه ، فإذا شربوه طارت قلوبهم فى الملكوت الأعلى ، حبا لله تعالى وشوقا إليه » .

إن هذا الموقف هنا وهناك متطرف ، ويخضع لتأثيرات وافدة ؛ فالفلاسفة هم امتداد للنزعة العقلية عند الإغريق ، وأصحاب وحدة الوجود متأثرون بالثقافة الهندية وبعض النزعات اليونانية والفلسفة الغنوصية . أما اللذة كما نستنتجها من النصوص العربية ، فهى خاضعة لما أسميه « بالوسطية العربية » ، وهو عنوان كتاب لى ، إنها شىء مركب ، يبدأ من الحواس ، ويجتهد فى إشباعها ، وفى الوقت نفسه يتطلع للمطلق ، ويحتفظ بمسافة بينهما ، تدفعه إلى موقف الخشية والتضرع ، ومن هنا كانت السمة الرئيسية لتلك اللذه هى جانب التوتر والقلق ، فالمرء هنا لا يركن للحس ، أو على أحسن الفروض إلى العقل ، فيحس بلذة الوصول والاستقرار ، ولا يندمج فى المطلق فيحس بلذة سرمدية ، تخلو من الصراع البشرى ، بل يظل مشدودا ، يحس أبدا أنه بين أصبعين من أصابع الرحمن ، وأنه دائر بين التوفيق والخذلان ؛ ومن هنا كانت « رقائق العماد » ، أو الأدعية المأثورة ، تعكس هذا الموقف ، وتعبر عن القلق والخشية ، وفيها صدق شعورى ، لأنها صادرة عن تلك المواقف التى ذكرها القرآن الكريم ، موقف التضرع والخفية ، وموقف الخوف والطمع ، وموقف الرغبة والرهبة ، وهى مواقف وسيطة يظل فيها المرء مشدودا ، لا يركن إلى الرهبة فييأس ، ولا إلى الرغبة فيكسل ، بل يظل فى الموقف الوسطى ، قلبه هناوهناك ، فى حركة مستمرة بين الواردات ، وكأنه قدر يغلى ، أو ريشة فى مهب الرياح ، أو عصفور يتقلب ، وهى تشبيهات استخدمها الرسول وهو يتحدث عن قلب المؤمن .

(٣)

ولم يكن الأدب العربى المعاصر امتدادا لهذا الذوق ؛ فقد أطلق القدر سهمه . وانتصرت الحضارة الأوربية ، وانتشر الاستعمار ، وإذا بالعالم العربى يتجه نحو تلك الحضارة ، ويقلدها فى كل شىء ، وحدثت قطيعة مع التراث القديم ؛ فالقصة لم تكن امتدادا للأشكال العربية أو الشعبية ، بل كانت تقليدا للأشكال الأوربية ، وتقليدا أمينا ومجتهدا ، فإذا ما ظهر الشكل التقليدى ، أو الشعورى ، أو العبثى ، أو الوصفى ظهر نظيره فى الأدب العربى . والمسرح أيضا تحمس للقضايا الخارجية والأفكار العلمية الفلسفية حول الزمن والخلود والقلب والعقل ، فلم يجعل توفيق الحكيم مثلا — كما ذكر مالك ابن نبى — عز الدين بن عبد السلام يتحدث بلغة الشرع ، بل جعله يتحدث بلغة القانون ، كأى محام صغير فى باريس .

والشعر وهو يضرب بجذور عميقة فى التراث العربى ، قد انقطعت صلته مع تلك الجذور ؛ وأصبح شباب الشعراء لا يقرأ امرأ القيس أو لبيدا أو جميلا أو البحترى أو المتنبى أو المعرى ، ويفضل أن يقرأ إليوت وكيتس وأراجون وشيلى . ولم تعد موسيقاه امتدادا للإيقاع العربى الواضح ، الذى يخاطب الحواس ويرتفع بها ، ويتشح بجو من السكينة تمنحه الرضا . وصوره ورموزه لم تكن عن الخصر وأهل الكهف والبراق والمعراج ، بل كانت عن سيزيف وبروميثيوس وكيوبيد ومارس . وإحساسه بالغربة لم يكن تعميقا للغربة العربية الإسلامية ، التى تقلل من الارتباط بالدنيا ، وتجعل المرء غريبا يحن إلى دار أبقى وأحسن ، والتى هى غربة هادفة تؤدى إلى اليقين والسكينة ؛ بل كانت امتدادا للغربة الأوربية التى لا تعرف هدفها ، والتى هى نتيجة الإفراط فى الواقع ، وتجاهل المناطق العليا ، وطرد الروح القدس من الأقبية على حد تعبير سارتر فى كتابه « الكلمات » . ومن ثم فرض غربة تتسم بالحيرة والضبابية ، والتذمر الذى يصل إلى حد اليأس .

وقد أدى كل هذا إلى تشكل الذوق المعاصر بطريقة خارجية . وهذا أمر خطير ، لأن استيراد الذوق لا يعنى استيراد سيارة أو مصنع بل يعنى تشكيل التوجيهات ، وتضمر فيه ملكة الإبداع ، والتعبير عن الذاتية بصورة تلقائية ، وتتلاهى الخلى فى معظم المناطق التى رحل عنها الاستعمار ولما ترحل آثاره ، كما لاحظ سارتر زملاء من قبل فى مقدمة كتاب « معذبوا الأرض » لفانون .

(٤)

وقد يحق لى بعد ذلك أن أطرح شكلا عربيا ، يقوم على

مفهوم خاص لوحدة العمل الفنى . وتبدو فيه الأجزاء مستقلة ، ولكن هناك رابطة تضمها جميعاً ، وقد تكون فى الأثر العام ، أو الفكرة الرئيسية ، أو شخصية الراوى .

فقد يستطيع مخرج تليفزيونى أن يعمد إلى معلقة لبيد مثلا ، ويقسمها إلى لوحات مستقلة ، لوحات عن أطلال تسح فوقها الأمطار من كل جانب ، وحوها البقر الوحشى وقد تناثر صغارها قطيعا ، قطيعا ولوحة عن نساء الحمى وقد تهيأت للرحيل ، والخيام تصر وركبت الهوادج ، وقد ألقى عليها فاخر الثياب ، ويتحرك الركب ، وقد بدا خلال قطع السراب كأنه أشجار الوادى وحجارته العظام . ولوحة عن فارس وقد اعتلى منفعلا ناقة خفيفة اعتادت الأسفار ، فانطلقت إلى مكان بعيد عن الصيادين والفحول الأخر . ويظلان وحيدين فى هذا المكان النائر شهورا طويلة ، حتى إذا اقبل الصيف ، وتهيجت الرياح خرجا يبحثان عن الماء ، مسرعين يثيران الغبار ، كأنه دخان نار تحركهاريح الشمال حتى إذا وصلا إلى نهر توسطاه ، وقد أحاطت بهما ضروب النبات ، بعضه قائم وبعضه منكس ولوحة عن بقرة وحشية خرجت مع القطيع ، وتركت وليدها فافترسته السباع فهى تطلبه وتملأ الصحراء صياحا ودعاء ؛ حتى إذا أقبل الليل هطلت عليها الأمطار ، فانتبذت جوف شجرة قديم وكانت عيونها تضىء فى الظلام . وكأنها عقد لؤلؤ تناثرت حباته ، وحين أقبل الصباح خرجت مسرعة تكاد لا تثبت على الأرض وأحست بالصيادين فانطلقت يملأ الخوف كل جوانبها ، ويئس منها الصيادون ، فأرسلوا كلاب الصيد وراءها ، ودخلت معهم فى معركة يائسة ، تقتل هذا وتطعن هذا حتى انتصرت . ولوحة عن الفارس وقد علا ربوة ، يتطلع هنا وهناك ، حتى إذا غربت الشمس نزل ؛ وكان فى انتظاره فرس يبدو كجذع نخلة طويلة عالية رهيبة ؛ فيعلوها وتنطلق به كأنها النعامة أو الحمامة العطشى .

يستطيع المُخْرِج أن يجمع هذه اللوحات ، ثم يخلع عليها من ذاته شيئا يضمها جميعا ، فيجعلها مثلاً تعبيراً عن شخصية الصحراء وروح الفروسية ، أو يضفى عليها روحا قدريا وإحساسا كونيا مما نجده عارما فى المعلقات ؛ وهنا تتجلى النظرة المعاصرة وقد سقطت على الشىء الأصيل ، فأخرجت فنا فيه بصماتنا من ناحية ، وفيه الروح الإنسانى من الناحية الأخرى .

وإذا جاز لنا أن نبحث عن مبرركما هى عادتنا ، فإننا نجد أن كثيرا من التجارب لكتاب عالميين قد ظهرت بهذا الشكل ، الذى يبدو ومن النظرة الأولى مفككا ، ولكنه يحتوى على وحدة ، يتعمد الفنان أن تكون خفية وغير متكلفة ، إن «فوكنر » على الرغم من أنه يبدو منساقا وراء موضوعات لا يتحكم فيها ، كما قال « هاو » فى كتابه عن « فوكنر » إلا أن هناك تصميما وراء أعماله بحيث تبدو رواياته فى صورة « بحث دائم مستميت من أجل الوصول إلى نظام فنى كما يقول . فروايته « سارتوريس » « تبدو وكأنها مجموعة من القطع النثرية ، أكثر من كونها رواية ذات سياق مترابط متكامل ، ومن ثم يمكن أن نقرأ وكأنها كراسة قد حشيت بفقرات من قصص تستحق التسجيل » ، ولكن المرء يخرج فى النهاية بإيقاع صاخب هادر يجسد المصير الذى تنتهى إليه أمريكا بانتهاء النبل ، والتقاليد الممثلة فى آل « سارتوريس » ، وروايته « الصخب والعنف » تبدو من فصول أربعة وكل فصل تروية شخصية ، ولكل فصل لغته ونغمته الخاصة والمختلفة ، ولكن الفصول كلها تتآزر على إبراز نغمة هادرة وكأننا أمام ، حكاية يحكيها معتوه ملؤها الصخب والعنف « وتلك هى الجملة التى اقتبسها « فوكنر » فى « ماكبث » وصدر بها روايته تلك .

وأن رواية « أمريكا » لكافكا على الرغم من أنها تبدو فصولا تلخص رحلة روسمان فى أمريكا ، على غرار ما نراه فى رحلة عيسى بن هشام ، إلا أن شيئا وراء هذه الفصول يمسكها ويعطيها وحدة بمعنى جديد ، إن هذه الرواية لو قسمناها بالمعنى التقليدى للوحدة العضوية ، وهى أن يقدم العمل وكل حادثة تلى الأخرى ضرورة أو احتمالا كما يقول « أرسطو ، وكل جزء فى موضعه لايحتمل التقديم ولا التأخير ، لبدت مفككة ، ولكن هنا وحدة من نوع جديد ، تبدو فى تلك النغمة الرئيسية التى يتحرك من خلالها البطل فى تنقلاته ، وكأنه نحلة محمومة ، أو كراقص على أنغام الجاز رقصات هستيرية عنيفة ، إنه يريد أن يوحى بمأساة أمريكا فى ذلك العالم الجديد واللامفهوم ، فكل شىء يتخلى عن البطل فجأة وفى ظروف سيئة .

وهذه الأجزاء ـ فى الشكل المقترح ـ لاينبغى أن تختلط أو تندمج ، فأى أدب يقوم على الغموض والاختلاط والضبابية يصطدم مع صفة الوضوح التى تفرضها الطبيعة العربية ، إن الكثير من التجارب التى انتشرت فى العالم العربى بعد نكسة حزيران لاتمت إلى النفس العربية بصلة ، بقدر ما تمت إلى حالات مرضية ، فرضتها ظروف الهزيمة والتخبط فى العالم العربى .

ثم لابد من خطوة وراء صفة الوضوح ، وهى توافر الأناقة الخارجية فى تلك الأجزاء وخاصة فى الشعر ـ ومخاطبة الحواس وإمتاعها وبنوع خاص حاسة الأذن ، وربما كان هذا وراء انصراف الكثيرين عن أدب سلامة موسى ، فقد أحسوا فيه أسلوبا غريبا ، يكاد يكون امتداداً لأسلوب الفلاسفة القدماء ،

أو ترجمة لأفكار المفكرين الأوربيين ، وربما كان هذا أيضا وراء إقبال الكثيرين على شعر أحمد شوقي ونثر طه حسين فقد التمسوا عندهما قدرة بارعة على تصوير الجو الموسيقي .

ولكن الوقوف عند هذا الشكل الخارجي لايكفي ، وإلا تحول إلى تشكيلة فارغة تخلو من الحياة ، بل لابد من تلك الرعشة ، التي تتطلع نحو عالم آخر ، قد يكون نداء الصحراء وما فيها من هواتف وأسرار كما هو الحال عند الشاعر القديم ، أو قد يكون البحث عن المطلق كما هي حال النزعة السامية ، أو قد تكون غير ذلك ، ولكنها على أي حال لا تكتفي بالوقوف عند السطح الخارجي .

وتلك الرعشة لاتضيع في غياهب العبثية والعدمية ، فالإنسان العربي قد اصطلح مع الكون وهو يعيش في ظلال رب متسامح ، يقدر الضعيف البشري مادام المرء صادقا مع نفسه ، إن مذاهب الوجودية والعدمية التي تسربت إلينا تقليدا للتيارات الغربية ، تتصادم مع التركيبة العربية ، لأنها تركيبة تعرف طريقها ولا تضيع في بحثها عن المطلق . وكل ما تحتاجه هو موقف التضرع والإلحاح الدائم .

وقد حاول كولن ويلسون في كتابه « مابعد المنتمي » « أن يقدم ما يسميه وجودية جديدة » تنتزع الإنسان الأوربي من الإحساس بالعدمية ، وتربطه بالقصدية والهدفية ، وهو في هذا الاتجاه يشيد برواية « الألوهية والانحلال » ويرى أنها مثال لأدب الوجودية الجديدة ، فبطلها « بلوارت » لايكتفي بالسأم والغثيان كما هي حال « وركانتان » بطل سارتر ، بل يحاول أن يبحث عن هدف.لقد حدثته « كليا مونت » عن سر القوة الداخلية وأن الدوامات أحاطت بها وهي صغيرة وكادت تغرق لولا أن الصخور تحركت نحوها . وأنقذتها ، ويتحمس بلوارت لهذا الكشف وينزل معها البحر وتحيط بهما الدوامات من كل جانب ، وتكشف له الفتاة في تلك اللحظة بالذات أنها كانت تكذب عليه ، ولكنه لم يأبه لها ، وصمم على المواصلة واستيقظت عنده القوة الداخلية ، وسبح حتى وصل إلى الصخور ، أما الفتاة فقد غرقت ، وحين عرف الصيادون ذلك القوه في البحر ؛ لكن صديقا له يلقى إليه بحبل النجاة على غرة منهم ؛ فيتعلق به ؛ وحين يصلون إلى الشاطىء يظهر لهم فجأة ، ويرفع يديه ويصيح « أنا لا أحطم أيها المعتوهون » .

إن تلك القصدية ، التي رآها كولن مرحلة بعد العدمية ، إنما هي قصديةأوربية تقوم على النفع والخداع ، وليس عجبا أن يسميها « حيلة الحبال » ، وهو منطق يختلف تماما عن النزعة السامية التي تجتاح الإنسان ؛ وتدفعه إلى التضحية والفداء ، دون التفكير في نفع عاجل ، أو التمويه على الآخرين ؛ إنه اختلاف السحر عن الحقيقة .

ثم تأتي ، بعد ذلك مرحلة التعبير عن الشخصية العربية من خلال تاريخها وتركيبها وفكرها الثقافي ، فلا نخجل من أن نعود إلى ذلك ونكتشف فيه خط سيرنا ، ونضيف إليه نغمة معاصرة تتنامى من خلال ذلك الخط . فوكنر عبر عن الشخصية الأمريكية من خلال ما أسماه « اليوكنا باتا وفا » وهو عالم الجنوب وما فيه من نبل وتضحية ، وكازنتزاكي دعا في « المسيح يصلب من جديد » و « الإخوة الأعداء » إلى شخصية يونانية من خلال تراثها الخاص ؛ فأهل اليمين في بلاده عنيفون يحبون القتل في سبيل اليونان ، وأهل اليسار قد مات الإله في قلوبهم ، لا يفكرون إلا في « ماذا نأكل وكيف نتقاسم المنافع وكيف نقتل الأعداء ؟ » . أما هو فيريد أن يطور التراث المسيحي في بلاده ، لأنه تراثه الخاص ، على أن يفهمه فهما إيجابيا ، يتمثل في قول الأب فوتيس « صدقني يا مانولي ، لم يكن المسيح دائما وأبدا على تلك الصورة التي نحتتها له يوما فوق الخشب ، رقيقا وديعا مسالما ، يدير خده الأيسر لمن لطمه على خده الأيمن ؛ بل كان محاربا صلبا عنيدا ، يسير في المقدمة ومن ورائه كل المعدمين على ظهر الأرض ، « لم آت لألقي سلاما على الأرض بل سيفا » كلمات من هذه ؟ كلمات المسيح . ومن الآن فصاعداً سيكون هكذا وجه ربنا يسوع المسيح .

ومن هذا المنطلق يمكن أن نعبر عن الشخصية العربية من خلال تراثها الخاص ، وهو الإسلام بكل ما يحمله من إمكانيات المعاصرة والإيجابية ، وبذلك يمكن أن يكون أدبنا عالميا ، لأنه يضيف نكهة جديدة ، تشبه سحر الشرق ، وتجعل الآخرين يتعلقون به ، كما تعلقت ديدمونة بعطيل حين سمعته يقص ملحمة حياته ويتحدث عن مغامراته مع أكلة اللحوم البشرية ومع أقوام جعل الله رءوسهم تحت أكتافهم ، وكما تعلقت الأوربيات ــ في موسم الهجرة للشمال ــ بمصطفى سعيد . لأنه حرك في أعماقهن المناطق الباردة ، وأثار فيهن الفطرية وحرارة الحياة .

المنيا : د. عبد الحميد ابراهيم

بعد الواقع وبعد الفن فى رواية «أفراح القبّة» لنجيب محفوظ

عبدالرحمن أبوعوف

«أفراح القبة» رواية غريبة مثيرة للتساؤل النقدى ، ربما لغموض ما تهمس به من عديد المعانى ودلالاتها . وقبل أن نركز على تحليلها نشير إلى أن «نجيب محفوظ» يواصل فى صبر ودأب وانتظام مرحلة الإبداع بكل مسئولياتها فى ظروفنا الراهنة . وهو فى هذه المرحلة يتفاوت فى القدرة والسيطرة على واقع عمله وفنه . ويلاحظ الناقد لأعماله بعض التراجع عن مستواه الفنى فى المرحلة القريبة السابقة لملحمة «الحرافيش» ، بقدر ما يلاحظ التفوق والقدرة على التحدى ، فى إبداع عالم ملحمة الحرافيش ورموزه ، وأساطيره ، هذا العمل الذى يعتبر من شوامخ إبداعات «نجيب محفوظ» ، بعد الثلاثية ، و «أولاد حارتنا» و «اللص والكلاب» .

و «أفراح القبة» تأتى فى مرحلة الحيرة التى تنتاب نجيب محفوظ فى السنوات الأخيرة ، وتشير إلى أزمة الأوضاع الاجتماعية ، وتناقضاتها التى تعوّد نجيب محفوظ رصدها ، وتفسيرها ، وتخليقها فى نفس الوقت .

ومن البداية نشعر أننا أمام عمل يتوجه مباشرة ، رغم كل الحيل الرمزية ، إلى واقع ملوّث ، ينحدر بالحياة وفنها إلى مستوى دفع يدفع الكاتب إلى الصراخ عاليا : «إنه ماخوركبير» .

والخيط الأول عنده فى هذه الرواية ، هو وضع الواقع أمام الفن ، وتفسير الفن للواقع ، والواقع للفن . هذه الازدواجية هى جوهر هذا العمل ، ومن نسيج تحليلها نقترب من الدلالة والقصد الجوهرى الذى حاول نجيب محفوظ أن يقدمه للقارىء .

والنظرة الإجمالية لهذه الازدواجية تكشف عن واقع محدد ، وعن «مسرحية» عن هذا الواقع . ولن نتعرف على جوهر وصدق هذا الواقع فى انفصال عن المسرحية . وفى نفس الوقت ، لن نجيز ونختبر المسرحية ، ومدى دلالاتها ، إلا على أساس تشريح هذا الواقع .

لجأ نجيب محفوظ فى «أفراح القبة» إلى بناء متواضع فى السرد الروائى ، قدم فيه الحدث الروائى من خلال وجهات نظر أربع شخصيات رئيسية ، هم : «طارق رمضان» ، و «كرم يونس» ، و «حليمة الكبش» ، و «عباس كرم يونس» ، ولم يقحم نفسه فى مغامرات الشكل ، كاللجوء إلى المنولوج الداخلى ، أو إلى النسبية فى رصد الأحداث ، وإنما اختار شكل الذكريات ، حيث تدلى كل شخصية بتفسير للحدث ، وإضاءة لسلوك الشخصيات الأخرى ، لكن أسلوب الذكريات فى هذه الرواية امتزج فى بعض الأحيان بلغة الكاتب نفسه ، وأسلوبه مما أدى إلى التصدع والافتعال فى بعض الأحيان .

(١) طارق رمضان وحقيقة اتهاماته :

على الفور تضعنا ذكريات «طارق رمضان» فى وضع الاتهام فى «مسرحية» عباس كرم يونس تكشف عن مجرم علينا تسليمه إلى النيابة ، وهى ليست بمسرحية ، إنها اعتراف ، نحن فى الحقيقة أشخاصها .

فما هى الحقيقة ؟ يقول رمضان محدثا والدى عباس :

«إنها باختصار تدور فى بيتكم» . هذا ما كرره وما أكده بالحرف الواحد . إنه يكشف فى الوقت نفسه عن جرائم خفية تفسر الوقائع تفسيرا جديدا : السجن ، وموت تحية . وتدلنا على من وشى بنا إلى الشرطة ، كما تثبت لنا أن تحية قتلت ، ولم تمت .

فما هى الوقائع التى أقيم عليها الاتهام ؟ سنجدها فى كون طارق رمضان ، الممثل فى الظل ، شخصية باهتة منغمسة فى الجنس والمخدرات ، ويعانى من سوء التغذية ، ولا يتورع عن تمثيل دور الإمام فى مسرحية الشهيدة وهو سكران ، ويقدم نفسه فى أبلغ دلالة : «ولدت بمنشية البكرى .. فيلتان متجاورتان ، آل رمضان وآل الهلالى ، رمضان أبى كان لواء بالسوارى من باشوات الجيش القديم ... الهلالى من ملاك الأرض .. أنا البكرى ، وسرحان الوحيد .. لى أخ قنصل ، وأخ مستشار ، وأخ مهندس - باختصار طردنا أنا وسرحان من المدرسة الثانوية بلا ثمرة ، ولكن بخبرة واسعة . بيوت الدعارة ، والحانات ، والمخدرات . لم يترك أبى شيئا . ورث سرحان سبعين فدانا ، أنشأ فرقة مسرحية ، حبا فى الإدارة والنساء ، عملت معه ممثلا ، انقطع ما بينى وبين إخوتى ، أجر بسيط ، ديون نثرية كثيرة ، لولا النسوان» .

وهو الآن يتدرب على دوره فى مسرحية «القاتل» ، ويستعيد حياته مع تحية بدءا من وراء الكواليس ، إلى اكتشافه الخيانة ، وقرار تحية ، المفاجىء ، أن تتزوج من عباس كرم يونس ، ثم بكاؤه فى الجنازة ،

وهو يعلق على اختفاء عباس قائلا : «ما هو إلا اختفاء مجرم» ، ويقول عنه بيقين : «لن ينتحر ولكنه سيشنق» ، وترد عليه درية نجمة المسرح : «كان يجب أن يقودنا النصر إلى حياة أيسر» ، فيرد عليها بسخرية لا تخلو من دلالة : «لا يحيا حياة يسيرة إلا المنحرفون ، لقد بات البلد ماخورا كبيرا» ، لم كبست الشرطة بيت كرم يونس وهو يمارس الحياة «كما تمارسها الدولة ؟!» فترد عليه درية ضاحكة : «نحن فى زمن القومية الجنسية» .

هذه العبارات الصريحة تتجاوز خصوصية الحدث الروائى إلى مستوى العمومية ، مستوى التعليق على الواقع السياسى والاجتماعى ، فتكشف عن رؤية الكاتب النافذة والناقدة لواقع ساقط متدن . وهى لا تحتاج منا لتفسير ، ويؤكد ذلك استمرار نغمة الإدانة فى ذكريات الشخصية الثانية «كرم يونس» .

(٢) كرم يونس ولغة الأفيون :

منذ أن خرج «كرم يونس» وزوجته «حليمة الكبش» من السجن أنشأ لهما ابنهما عباس فى جزء من المندرة «مقلى» لبيع اللب والفول السودانى والفشار وغيرها من التسالى ، ويغيب كرم يونس عن الواقع سابحا فى تأملات خيالات الأفيون قائلا : «عمر ينقضى فى بيع الفول السودانى واللب والفشار ، وهذه المرأة التى قضى علي بها مثل السجن» .. «لم نسجن فى بلد تستحق غالبيته السجن ؟ قانون مجنون لا يدرى كيف يحترم نفسه . ماذا سيفعل كل هؤلاء الصبية ؟ انتظر حتى تشهد هذه البيوت القديمة وهى تنفجر ، التاريخ يحزن لتحوله إلى قمامة . المرأة لا تكف عن الأحلام» .

وهو لا يصدق اتهامات طارق رمضان لابنه عباس ، ولكنه يسمع عن المسرحية ، وتهاجمه الوساوس ، ويهرع إلى ابنه لعله يجد اليقين «لم أعرف مسكن ابنى من قبل ، منذ زواجه انفصلنا ، لم يكن بيننا خير ، كان يرفض حياتنا ويحتقرها فنبذته ، واحتقرته ، وبانتقاله إلى بيت تحية تحررت من نظراته المتعفضة ، أسعى إليه الآن بعد أن لم يبق أمل غيره ، تلقانا بعد السجن ببرّ ورحمة ، فكيف يكون هو الذى زج بنا فيه» ، غير أنه لم يجد ابنه ، لقد ترك المنزل بلا عنوان ، واختفى فى المجهول .

وكرم يونس قضى عمرا ملقنا فى المسرح عند سرحان الهلالى ، وتعرف على (حليمة الكبش) وتزوجها ، ومنذ الليلة الأولى أدرك أنها مرت على سرحان الهلالى ، فتقبل الأمر ببرود ، وتساءل الآن فى لا مبالاة : «ألم نبدأ أنا وهذه المرأة من ملتقى مفعم بالحرارة والرغبة والأحلام الجميلة ؟ أين نحن من ذلك الآن ؟» . ويذهب إلى سرحان الهلالى ينقل له شكوكه فى مدى الواقعية فى المسرحية ، غير أن سرحان الهلالى يرفض كل تفسير خارجى . وتنتهى المقابلة وهو يعلق عليها : «غادرته وانا أنوء باحتقارى للجنس البشرى ، لا أحد يحبنى ، ولا أحب أحدا ، حتى عباس لا أحبه ، وإن تعلق به أملى الغادر القاتل ، ولكن فيم ألومه وأنا مثله ؟ لقد تقشر الطلاء عنه فتجلى على حقيقته الموروثة عن أبيه ، الحقيقة المعبودة فى هذا الزمان التى توشك أن تعلن ذاتها بالانفاق ، ما الفضيلة إلا شعار كاذب يتردد فى المسرح والجامع . كيف زج بى فى السجن فى زمن الشقق المفروشة وملاهى الهرم ؟!» .

ويعلن كرم يونس عن نفسه صراحة : «لم أخطىء ، أليس هو زمن المخدرات وأنا رجل بلا قيود لا أخلص إلا للغريزة» . وفى الزمن الماضى كان قد أعد فى البيت القديم أوسع حجراته لاستقبال القادمين من الجحيم : الهلالى ، والعجرودى ، وشلبى ، واسماعيل وطارق ، وتحية ، وأعد أيضا مخزنا من الأطعمة الجافة ، والشراب ، والمخدرات ، وتوثبت حليمه للنفاق ، وتحمس رب البيت الجديد بكل كفاءة جميلة وذكية وحُرة مثله ، وأكثر جدارة بقيادة ماخور ، وتمطر السماء ذهبا .

ولكن الولد عباس ينظر إليهما بامتعاض ، ويصرخ فيه : «انتبه لحياتك .. عش الواقع . قلة نادرة نادرة تظفر بمثل طعامك . انظر إلى الجيران ... ألا تسمع عما يجرى فى البلد ؟ ألا تفهم من أنت ؟» . أما فى باطنه فيعلن لابنه أن جدته جعلت من البيت القديم مهدا لغرامها ، كانت أرملة وشابة ، ولا تختلف عن أمه ، ولولا أن عاجلتها الوفاة لتزوجت من الباشجاويش ، ولضاع البيت ، لذلك سعى حتى جند فى الجيش القديم ، ولكن البيت بقى ، وتوسطت أم هانى قريبة أمه وقوادة الهلالى ليعين ملقنا بالفرقة .

إن كرم يونس تزعجه مثالية ابنه ، وهو الذى تنفس الحياة فى ماخور ، وتزعجه المسرحية ، ويزعجه أكثر اختفاء ابنه وهو محاصر فى هذا المقلى بجيوش المنافقين : «كل رجل وكل امرأة مثل الدولة ، لذلك تتركم للمجارى والطوابير ، وتجود عليكم بالخطب الرنانة ويحطم ابنى رأسى بمواعظه الصامتة ، ثم يرتكب الخيانة والقتل ، ولو تيسر الأفيون وحده لهان كل شىء» .

وتأملنا لخلاصة ذكريات كرم يونس يؤدى إلى شبه تأكيد لذكريات طارق رمضان ، والواقع أنها لم تضف شيئا «وهذا يدعو للتساؤل» . فالأحداث واحدة وينظر إليها من وجهة نظر واحدة ، رغم اختلاف الشخصيات لم تضف إلا مزيدا من التعرف على حقيقة الشخصية ، ودوافع سلوكها ، لكن فلنؤجل الإدلاء فى تبرير التقسيم الرباعى للرواية ، بعد أن ننتهى من تلخيص بقية الذكريات .

(٣) حليمة الكبش فريسة العار والخجل :

لقد حاول عباس ابن حليمة الكبش ، بعد خروجها مع زوجها من السجن ، أن يحقق التعاون بينهما ، ويوفر لها حياة كريمة ، ولكن كان ثمة استحالة : ف « .. منْ أين له أن يعلم بما فعل أبوه ، وهو لم يشهد إلا سطحه الكئيب ؟ . إنه يبذل ما يجود به قلبه البارّ ، ولكن : هل غاب عنه أنه يجمع بين خصمين فى زنزانة واحدة ؟ من السجن إلى سجن ، ومن المقت إلى ما هو أشد مقتا ، لا أمل لى يا بنى إلا أن تنجح وان تنتشلنى من زنزانتى البغيضة» .

إن حليمة تعيش فى ملل وحزن مع زوجها المكفهر الوجه الذى لا يزيح قناع الأسى عن وجهه إلا فى حضرة الزبائن ، ولا يوجد فى حياتها ومضة أمل إلا وتجسدت فى ابنها عباس ، إنها تسمع فرحة عن تحوله إلى مؤلف ، وتسمع عن مسرحيته الناجحة

(أفراح القبة) ، ولا تصدق اتهامات طارق رمضان : «الشك يقتلنى من جذورى ، ماذا يقال عن أشرف الناس ؟ الوردة النابتة فى خرابة ، فى بلد اللصوص والضحايا ، ابتاع لى قماشا لثوب يصلح للخروج ، ولكنى تقاعدت عن تفصيله وحياكته ، سأشرع من فورى فى تفصيله وحياكته ، يعيرنى بأصلى ابن العاهرة ، أما عباس فلا يمكن أن يخون أمه ، احتقر كل شىء إلا حبى ، الحب أقوى من الشر نفسه» .

وتتذكر حليمة بيت الهنا بالطمبكشية وابنها ، وأمها ، واستمرارها فى التعليم ، ثم تغير الحال ، وتصبح يتيمة ، ويتوسط لها قريبها أحد ، للعمل قاطعة تذاكر فى فرقة الهلالى ، ويحاصرها الهلالى بشهوته ، وتعجز عن المقاومة ، وتستسلم يائسة ، وتموت أمها قبل أن تعلم ، وتتعرف صدفة على كرم يونس ، وتنتهى الصدفة بالزواج ، ويتجاهل كرم يونس سقوط البائسة من قبل ، غير أن الخيبة تجىء مع الأفيون ، ويشير زوجها إلى الحجرة قائلا : «فى هذه الحجرة كانت أمى تخلو إلى الباشجاويش» . . «ماذا يعنى ؟ إنه زوج لا بأس ، لكنه يسخر من كل شىء ، من إيمانى يسخر ، من مقدساتى وتقاليدى ، ماذا يحترم ذلك الرجل ؟ ها هو يهتك ستر أمه دون ما ضرورة» .

وتصدم بنبأ اختفاء عباس ، وتصرخ فى زوجها عقب النبأ : «إنك لم تحسن التصرف . أود أن أكسر رأسك ، كأنك رجعت إلى الأفيون» ، فيرد عليها باستهانة لها دلالتها : «لا يقدر عليه اليوم إلا الوزراء» .

وتهرع إلى المسرح : «هذا المسرح شهد عذابى وحبى ، شهد أيضا اغتصابى ، ولم يمد لى يدا ، تحت قبته العالية تدوى شعارات الخير فى أعذب بيان ، وتسفح على مقاعده الوثيرة الدماء» .

وتصر على مشاهدة المسرحية ولكنها تصدم بها : «سرعان ما رأيت البيت القديم ترفع عنه الستار ، تتابعت الأحداث ، تجسدت أمام عينى عذابات حياتى ، وجدتنى مرة أخرى فى الجحيم ، وأدنت نفسى كما لم أدنها من قبل ، لم أعد كما كنت ، فى ظنى ، الضحية . ولكن ما هذا الجحيم الجديد ؟

ما هذا الطوفان من الجرائم التى لم يدر بها أحد ، وما هذه الصورة الغريبة التى يصورنى فيها ؟ أهذا حقا هو رأيه فىّ ؟ ترانى عاهرة محترفة وقوادة ؟ ترانى القوادة التى ساقت زوجتك إلى السائح طمعا فى نقوده ، أهو خيال أم جحيم ؟ إنك تقتلنى يا عباس ، لقد جعلت منى شيطان مسرحيتك والناس يصفقون» .

وفى البيت انهال عليها زوجها بتأكيد ما فى المسرحية ، وأظهر الشماتة بها ، فهربت للبكاء والذكريات المرة ، عندما راودها سرحان الهلالى أثناء غيبوبة اللعب ، والشرب ، ورفضت ، ولم تعرف أن ابنها عباس كان يرقبها فى حزن وصمت : «ما من واحد منهم إلا راودنى عن نفسى فرفضته . عاهرة ؟! . لقد اغتصبت مرة ، عاشرت أباك زمنا قصيرا ثم ترهبنت ، إنى راهبة لا عاهرة يا بنى ، هل زوّر أبوك لك تلك الصورة الكاذبة ، إنى امرأة محرومة تعيسة الحظ ، ليس لى أمل سواك ، فكيف تتصورنى بتلك الصورة ؟! سأحدثك عن كل شىء ، ولكن متى ترجع ؟!» .

إن حليمة ترقب المعربدين يتسللون إلى البيت الضيق بليل ، يدنسون الطريق المفضى إلى سيدى الشعرانى ، قلبها يهبط وهى ترى نظراتهم الفاجرة ، وتطوف بإشفاق حول حجرة عباس : «لكنك جوهرة يا بنى ، ولا يجوز أن تختنق فى وحل الفقر» .

وتقع فريسة الحيرة والرعب لاختفاء عباس ، وتغضب على زوجها ، لتهرع إلى المسرح فتفاجأ بالخبر عن اختفاء عباس غير المبرر ، وتغيب عن الوجود لحظة مستيقظة على صوت فؤاد شلبى يقول : «إذا كان قد انتحر فأين جثته ؟» لتسأله : «ولم كتب الرسالة ؟» ، ليجيبها : «ذاك سره وسنعرفه فى حينه» . . «ولكنى أعرف سره ، أعرف قلبى ، أعرف حظى ، عباس انتحر . الشر يعزفه المزمار» .

ومرة أخرى لا نجد ثمة جديد فى ذكريات حليمة الكبش ، فالحدث واحد غير أننا نقترب من حقيقة شخصيتها أكثر ، ونجد لديها رفضا للاتهامات التى ألصقت بعباس كرم يونس ، فهى لا تصدق خيانته أو أنه يقتل زوجته ، هو لديها ملاك وأمل ،

ولكننا نستطيع عن أين جاءها اليقين بانتحاره ، وثمة غموض حول هذه المسألة ، ولعل بعض ذكريات عباس أن تحل لنا هذا الغموض بعض الشىء .

عباس كرم يونس . . هل انتحر ؟

« البيت القديم والوحدة هما رفيقا عمرى الأول ، أحفظه عن ظهر قلب . أجول فيه وحدى ، وصوتى يتردد بين أركانه مستذكراً درساً ، أو مسمعاً شعراً ، أو مقلداً مقطوعة مسرحية ، أو منشداً أغنية » .

هذه هى النشأة الأولى لعباس كرم يونس ، يغذيها ، وهو فى الرابعة ، تجواله فى صالة المسرح ، أو وراء الكواليس ، يستمع فيها بين هذا وذاك إلى الممثلين وهم يحفظون أدوارهم فتمتلىء أذناه بأناشيد الخير والمواعظ ، ونذر الشر والجحيم ، ليتلقى تربية لم تتح له على أيدى والديه الغائبين عنه دوما بالنوم والعمل ، وعند العرض الأول لكل مسرحية جديدة كان يشاهدها مع والديه ، ويمضى الوقت بين الانبهار والنعاس ، ثم يتلقى أول كتاب مصور عن

ابن السلطان و لس لأة ء يسة ن فى هفب . وهلذ سلاف بؤلف لخيلا . وهيطان الشر فى المسرح .

تقول له أمه دائماً : « كن ملاكاً » وتشرح له معنى الملاك بأنه المحب للغير المانع للأذى ، النظيف الجسد والملبس : « تولى أمرىَ الحقيقىَّ المسرح ، ثم الكتاب عندما يجىء وقته ، والآخرون لا يمتون بصلة إلى أبوى » .

ولقد أحب عباس المدرسة فأنقذته من الوحدة ، وعقب عودته من المدرسة كان يهرع لعم عبده بياع الكتب المستعملة ، المرابط بمحله عند مسجد سيدى الشعرانى ، لا يحظى برؤية والديه إلا فيما بين العصر والأصيل ، وتمتع فترة بالوئام القائم بين والديه : « وقتذاك كان أبى وأمى زوجين متوافقين » ، ووثبت أحلامه إلى آفاق بعيدة حتى قال ذات يوم : « أريد أن أكتب مسرحية » . . « منذ سن مبكرة تشبعت بحب الفن والخير ، ناجيتهما طويلاً فى وحدتى ، وعُرفت بهما بين أقرانى فى المدرسة ، تميزت بينهم لما غلب على أكثرهم

من العفرته » . . « كنا نخبة قليلة عرفت بالمثالية البريئة . نردد الأناشيد ونصدقها ، ونؤمن بمصر الثورة الجديدة ، وعلى حين نذر البعض أنفسهم لبطولات خارقة ، عسكرية أو سياسية ، فقد نذرت نفسي للمسرح ، وتصورته منبراً للبطولة أيضاً ، وحتى الهزيمة لم تزعزع أركاننا . وما دامت الأناشيد لم تتغير ، ولا تغير الزعيم ، فماذا تعني الهزيمة ؟) .

ويغضب عباس لسكنى طارق رمضان عندهم . إنه في نظره ممثل تافه ، ومنظره لايسر ، يقولون بنذالة : « على المؤلف أن يعرف كل شيء . والشر خاصة . فمن الشر ينبع المسرح » ، ويرقب بقلق تغير العلاقة بين والديه ، تلاشت الإشراقة ، وحل الأسى والحزن ، لقد سيطر الأفيون على أبيه : « اقتحمنى الخوف . إنى أعرف الأفيون ، عرفته في مسرحية (الضحايا) ، مناظر الهالكين لم تبرح ذاكرتى ، هل يصير أبي واحداً منهم ؟ هل يتحرك أبي المحبوب للفناء ؟ ! » ، ولم تعد المعيشة كما كانت ، تقشف في الطعام ، وتراجع في المصروف ، كيف يقتنى الكتب ، فحياة الروح لا تستغنى عن النقود .

وتدهور الحال حتى انفصل الوالداه تماماً ، فاستقل كل منهما بحجرة : « تفتت البيت » ، ويحزن لأمه فهي في محنة ، ولكنها تقول له دائماً : « أنت الأمل الوحيد » ، ويرد عليها : « سينتصر الخير ياأمي وسوف أصبح مؤلفاً مسرحياً » . . « إنى أدمن الحلم كما يدمن أبي الأفيون ، بالحلم أغير كل شيء وأخلقه ، أكسر سوق الزلط وأرشه ، أجفف طفح المجارى ، أهدم البيوت القديمة ، وأقيم مكانها عمارات شاهقة ، أهذب الشرطى ، أسمو بسلوك الطلاب والمدرسين أوفر الطعام من الهواء ، أحق المخدرات والخمر) ، ويقول طارق رمضان لعباس وهو يرفأ جوربه : « لا يخدعك فقر الفقراء ، فالبلد ملأى بأغنياء لا يدرى بهم أحد » .

وعباس يرقب (تحية) بذهول : ناضجة الأنوثة ، جذابة العينين . وهو يغضب ، ويثور دمه عندما يجدها تمضى مع طارق رمضان ، وفي حجرته يقول : (هاجنى الشر وأنا أعانق المراهقة والرغبات الجامحة ، وأكافحها بالإرادة ، والطموح إلى النقاء » .

وينقل الخبر إلى والديه غاضباً ، ولكن أبوه يخرسه ، ويوشك أن يضربه على تدخله ، وانطوى على مقت لأبيه ، فهو بلا مبادىء على الإطلاق ، لقد جعل من البيت ماخور دعارة .

وينجح عباس بلا سعادة ، يلازمه الشعور بالعار والحزن ، ويمضى العطلة الطويلة في دار الكتب ، ويعرض مسرحيته من خلال أمه على سرحان الهلالى فيردها هذا إليه ، طالباً منه أن يعيد التجربة ، ويستشير عباس « فؤاد شلبي » عن ميوله المسرحية ، فيقول له : « إنك لم تفهم الحياة بعد » ويسأله عن معنى ذلك ، فيجيبه فؤاد : « هي معركة الروح ضد المادة » ، فيبتسم . ويتساءل عباس : « والموت ما موقعه من هذه المعركة » ، فيقول فؤاد : « هو الانتصار النهائى للروح » ، وينصحه بخوض لتجارب كثيرة ، والبحث عما يهم الناس ويثيرهم ، وإلافعليه الانتظار عشرة أعوام على الأقل : « دفعنى حديثه في جوف الوحدة أكثر مما كنت ، إنه يتصور أنى بمنجاة من التجارب ، لعله غاب عنه ما يحدث في بيتنا ، وغاب عنه أيضاً جهاد النفس في معركة المراهقة ، النزاع الذى لا يهدأ بين السمو والشهوات ، بين أشعار المجانين والخيّام ، بين تحية العابثة في الحجرة العليا ، وطيفها الزائر للخيال ، بين الطين وقطرات السحب » .

ويستفسر عباس من أمه عما يحدث من تغيرات في أثاث إحدى الحجرات بالبيت فتجيبه : « أبوك يعدها للسمر مع أصدقائه كما يفعل الرجال » . وراقب الرواد في الظلام وقد تحلقوا المائدة ودار الورق : « إنه القمار كما رأيته في المسرح ، مأسى المسرح تنتقل إلى بيتنا بأبطالها أو ضحاياها . هؤلاء الناس يتصارعون فوق الخشبة ، أما هنا فيقفون صفاً واحداً في جانب الشر . إنهم ممثلون ، حتى الناقد ممثل أيضاً ، لاشىء حقيقى إلا الكذب » .

ويعاتب عباس أمه على خدمتها للرواد ، قائلاً لها : « أى بيت ؟ ما هو إلا ماخور وناد قمار » ، فتجيبه بائسة : « أتمنى لو نهرب معا ، ولكن ما الحيلة ؟ » .

ويتوالى السقوط في البيت : فؤاد شلبي ، ودرية ، ولكن قمة المأساة كانت أمه وسرحان الهلالى ، لقد أغمى عليه لدقائق هي النهاية التى ليس وراءها نهاية ، تفتت الكون وضج بسخرية الشياطين ، واستمع إلى حوار أبيه مع أمه ، ولسعته الكلمات : « هو الذى ألحقك بالعمل . . معروف أنه لم يعتق امرأة واحدة حتى أم هانى » . . « وهذه هي الحقيقة . هذا أبي ، وهذه أمي ، لا أنسى أننى رأيتها هي وفؤاد شلبي يتهامسان مرة ، فلم يداخلنى سوء ظن ، ومرة أخرى مع طارق رمضان نفسه فلم يداخلنى سوء ظن . . الجميع الجميع بلا استثناء لم لا ؟ هي عدوّى الأوّل ، أبي مجنون مدمن ، أما أمي فهى المدبرة لما يجرى في الكون من شر » .

وبدأت تحية تعيره اهتماماً ، اعترضت سبيله قائلة : « اجلس معنا أيها المؤلف » ، وردت على سخريته : « إيه جميل أن يوجد في زماننا هذا فاضل ، دعوه في جتته ، إنى أحب الفضيلة أيضاً ، إنه وسيم مثل أمه ، قوى كأبيه ، يجب أن يكون دون جوان » . ولما ذهبوا فاض قلبه بالغضب والافتتان ، لقد حركت تحية داخله حلماً جديداً ، ما تحية إلا صورة من أمه ، بل هي أفضل ، وانبثقت فكرة ، هذه الدار العتيقة التى بناها جده ، وكيف تحولت إلى ماخور ؟ : « هذه هي الفكرة لا دليل لدىّ على نجاحها إلا ارتعاشة الفرح التى خامرتنى : هل تصلح أساساً لمسرحية ؟ وهل تقوم مسرحية بلا حب ؟ » .

وذات يوم دخلت تحية عليه الحجرة والجميع نيام ، استوى جسمها الناضج في وسط الحجرة ، في هالة من الإثارة والجاذبية ، ورأى لون عينيها لأول مرة كالشهد الرائق ، وطلبت منه حلوى ، ثم عاتبته على كثرة الكتب ، وأخيراً أعطته عنوان شقتها في دلال ، وهام في حالات الحب ، لقد خفق قلبه المحروم المتشبث بالبراءة : « لأول مرة يجد قلبي امرأة حقيقية ليهيم بها » . وفيما تلا ذلك من أيام أصبح لكل نظرة يتبادلانها خلسة معنى جديد ، يؤكد سحر الحياة . في غفلة من

الحضور يتبادلان حواراً ساخناً ، وتساءلت وأنا من الحيرة فى عناد : « ترى أأرتفع أنا أم أهوى إلى الحضيض ؟ » .

وفجأة يقع الخلاف بين طارق رمضان ، وتحية ، ويرى عباس طارقا ، ينهال لطماً على وجه تحية ، ويجىء صوتها المتهدج من الداخل صائحاً : « لن أرجع هذه المرة » ، وانقطعت عن البيت ، ثم حضرت مرة ، وتركت له فى ورقة العنوان ، والساعة ، وذهب إليها فى الموعد : « دفعتنى أشواق متراكمة إليها ، فتعانقنا طويلاً ، وتدفقت فرحة القبلة الأولى » . هى لم تصادف أحداً مثله كانوا كلهم حيوانات . إنها تحب لأول مرة ، واعترفت له بعلاقاتها قبله ، وفاضت به رغبة كامنة فى هجر البيت الملوث الكئيب ، ورغم أنه مازال تلميذاً ، إلا انه عرض عليها الزواج فى حسم ، ولكن كيف يعيش ويصرف عليها » .

ووجد الحل فى أن يحل محل والده كملقن للفرقة ، وأعلن فى زهو لطارق رمضان أن تحية لن تأتى مرة أخرى ، ولن تذهب إلى المسرح ، وأنه سيتزوجها ، ولطمه طارق رمضان على وجهه ، فرد عليه بلكمة ، وحضرت أمه صارخة : « تتزوج تحية .. إنها أكبر منك بعشرة أعوام ، ولها سيرة ، وتاريخ ، ألا تفهم ما يعنيه ذلك ؟ » ولكنه اندفع . وعقب حصوله على الثانوية عمل فى المسرح ملقنا . وعقد زواجه على تحية ، وودع البيت القديم وأهله بلا احتفال ، وتطلع إلى حياة جديدة ، وإلى هواء نقى ، وعرف السعادة عندما تترجم إلى امتزاج بين اثنين متوافقين ، وعرف الاستقرار النفسى ، وكذلك حصل على الوقت للحب ، والقراءة والكتابة أيضاً . وتوقفت تحية عن شرب الخمر ، بل امتنعت عن التدخين ، ووعدته بعدم استسلامها للأفيون .

ولم تستطع مقاومة رغبتها فى الإنجاب ، فزادت تكاليف المعيشة ، وفى تلك الأثناء تحققت أمنيتها فى الحمل ، فتعلم الآلة الكاتبة ، وعمل بإحدى المكاتب ، وحزنت تحية عليه لانغماسه فى العمل الذى سلبه الوقت ، والفن ، والراحة .

وكتب عباس مسرحية عرضها على سرحان الهلالى ، فردها هذا إليه قائلاً : « أمامك مشوار طويل » . ويقع عباس فريسة للعذاب : « الفشل فى الفن موت للحياة نفسها . هكذا خلقنا ، والفن بالنسبة لى ليس فناً فحسب ، ولكنه البديل عن العمل الذى يطمح إليه المثالىّ العاجز) . وتمر الأيام سعيدة بجوار تحية ، وتؤرقه الأحلام ، والغضب المتوحش ، فيحلم بنار تلتهم البيت القديم ، ومن يعيشون فيه .

ويدهمه نبأ انقضاض الشرطة على البيت القديم ، وإلقاء القبض على والديه ، وتلاشى الغضب على والديه ، وحل بديله حزن ويأس ، وقبيل المحاكمة ولد طاهر فى جو كئيب مكلل بالحزن والعار ، وتوعكت صحة تحية ، وتحول المرض إلى تيفود ، وتحسنت قليلاً بعد مدة ، غير أن حالتها ساءت فجأة ، وتمزق ما بينها وبين الطفل المتدهور الصحة : « وتلقيت النذير الأخير وأنا واقف خارج المسكن ، كنت عائداً من المسرح ، ضغطت على الجرس ، جاء إلى صوت أم هانى وهى تجهش فى البكاء ، لقد أغمضت عينى متلقياً القضاء ، فاتحاً صدرى بأريحية الكرماء للحزن البهيم » .

وبعد أسبوع من وفاة تحية لحق بها طاهر ابنه ، لم تجد الأبوة فرصة طيبة لترسخ فى قلبى وتساءلت عن معنى بكاء طارق رمضان فى الجنازة ، وغرق عباس فى الوحدة والحزن ، والإثم ، طالعه الواقع بوجه صخرى تناجيه بصوت خفى ، أن قد تحقق كل ما حلم به ، غير أنه شعر وهو يغوص فى الحزن بإشعاعات غريبة ثملة ، براحة خفيفة ، وانغمس فى الفن حتى الموت ، وشرع فى التخطيط لمسرحية البيت القديم ـ الماخور : « حضرتنى فجأة ذكرى تحية ، قوية يانعة بثقل الكائنات الحية . عند ذاك انبعثت فكرة جديدة ، ليكن البيت القديم هو المكان ، ليكن الماخور هو المصير ، ليكن الناس هم الناس ، ولكن الجوهر سيكون الحلم لا الواقع : أيهما الأقوى ؟ هو الحلم بلاشك ، الواقع أن الشرطة كبست البيت ، والمرض قتل تحية وابنها ، ولكن ثمة قاتلاً آخر هو : الحلم ، الحلم هو الذى قتل تحية ، هو الذى قتل الطفل ، البطل الحقيقى للمسرحية هو الحلم ، هو الذى توفرت له الشروط الدرامية . بذلك أعترف ، وبذلك أكفّر بذلك أكتب مسرحية حقيقية لأول مرة . أتحدى سرحان الهلالى أن يرفضها . سيعتقد هو وغيره أنى أعترف بالواقع السطحى لا الحلم الجوهرى ، ولكن كلّ شىء يهون فى سبيل الفن ، فى سبيل التطهير ، فى سبيل الصراع على شخص ولد ونشأ فى الإثم ، وصممت بقوة على الثورة ، وانفعلت بحمى الخلق) .

وقبلت مسرحيته الجديدة : إنها رائعة ، مرعبة ، ناجحة .

ولكن لماذا سماها : (أفراح القبة) ؟ لعلها تشير إلى الأفراح التى تبارك الصراع الأخلاقى رغم انتشار الحشرات ، أو لعله من أسماء الأضداد كما تسمى الجارية السوداء : صباح ، أو نور .

ووقع عباس فريسة الكآبة ، وازداد فى قلبه حزنه على تحية ، وقرر عقب مواجهة طارق رمضان له باتهاماته إلى تفضيل الاختفاء عن أعين الأغبياء ، وسكن فى بنسيون فى حلوان ، واستقال من عمله ، ولم يبق له إلا الفن وحده ، كان يعيش فى فراغ يركز على فكرة واحدة من عشرات الفكر السابحة فى خياله ، ولكن عند الاختيار يتبين له أنه لا يملك فكرة واحدة : « أجل لقد انطفأت الشعلة تماماً ، وانسحقت الرغبة فى الخلق ، وحل محلها فتور أبدى ، وتقزز من الوجود ، وتابع أخبار نجاح المسرحية وهو غارق فى القحط ، ونفذت نقوده وامتلأ إحساسه بالموت ، ولم يجد إلا النهاية التى رسمها للبطل ، وحرر رسالة المنتحر محتفظاً بالسرّ لنفسه ، ومضى إلى الحديقة اليابانية قبل العصر ، وغرق فى النوم بعد أن عذبه الأرق ، واستيقظ على نشوة فقد انقشعت الكآبة وتلاشى التشاؤم بالرغم من الفراغ والإفلاس ، بالرغم من عناد الأشياء وتحدياتها ، بالرغم من الخسران والأحزان : (وإذن فلأستمسك بالنشوة كتعويذة سحر ، ولكن قوتها فى سرها الغامض » .

ومضى نحو المحطة ، وهو هدف غير قريب ، ومع تتابع الخطوات . تدفقت الحيوية خلابة واعدة ، كما تنتشر السحابة الثرية بالمطر : « ما هو إلا وعد وشعور

وطرب ، عدا ذلك فإننى مفلس ، ومطارد ، وذو حزن ، وعندما ترامیت بعيداً تذكرت الرسالة ، ولكن أدركت أيضاً أنه قد فات أوان استردادها ، قلت لنفسى لايهم ، مايهم فى هذه اللحظة إلا الإمعان فى السير ، ليكن من شأنها ما يكون ، ولتكن العاقبة ما تكون ، ذروة النشوة تتألق على جسد عراة الإفلاس والجفاف ، ولكن تنطلق إرادته بالبهجة المتحدية) .

○

هذا التحليل لذكريات الشخصيات الرئيسية يضع نقاط ارتكاز لعدة تساؤلات عن البناء الذى اختاره نجيب محفوظ ومدى صلاحيته لإبراز المعنى والدلالة ، لقد حصلنا من ذكريات (طارق رمضان) على المحور الرئيسى لأحداث الرواية ، ولم يضف كل من (كرم يونس) لاتهامات (طارق رمضان) التى وجهها (لعباس كرم يونس) جديداً . أما (حليمة الكبش) فقد رفضت هذه الاتهامات ، وظلت مؤمنة بنقاء ومثالية ابنها عباس ، ولقد أضاءت الأحداث ذكريات (عباس كرم يونس) ، غير أنها أوضحت أنه لم يزجّ بوالديه فى السجن ، ولم يقتل تحية ، ولم ينتحر .

والذى نفهمه من تقديم الحدث خلال شخصيات متعددة ، أن المؤلف ينظر لهذه الأحداث من وجهة نظر كل شخصية ، ومستواها الفنى والواقعى ، ومدى مشاركتها فى الحدث ، وكشفها لسلوك الآخرين ، بجانب إضافات محددة للحدث الرئيسى والأحداث الثانوية . لذلك فالتبرير الفنى والبنائى لسرد الحدث من خلال أربع شخصيات كان مفتقداً وإنه كان بالوسع سرد الرواية بدون هذا التقسيم .

إننا نعرف جيداً استعمالات التكتيك الروائى لسرد الرواية من خلال عدة شخصيات ، فنرى أن الزمن الروائى زمن دائرى ، والحدث يتكامل وينمو أفقياً ورأسياً ، والشخصيات تنضج فى توزيع هارمونى ، وغالباً ما يلجأ الروائى لاستخدام المونولوج الداخلى . نجد ذلك فى رواية (الصخب والعنف) لفوكنر ، و (رباعية الإسكندرية) لداريل .. أما عند نجيب محفوظ فى (أفراح القبة) فهو يلجأ إلى أن تقدم كل شخصية ذكرياتها ، صحيح أن الزمن هنا يخلط بين الحاضر والماضى والمستقبل ، ولكنه يقدم فى رتابة ووضوح ، وكأن شخصية تتكلم ، فالصوت مرتفع ، فى حين أن التذكر عملية تتم داخل اللاوعى ، وتحدث نتيجة لذلك عملية استيطان .

ولعل نجيب محفوظ قصد من هذا التقسيم إبراز العزلة والتمزق فى العلاقات الإنسانية ، غير أن هذا القصد يبدو غير مبرر جمالياً ، فلم نكتسب معلومات جديدة أو إضاءة جديدة للحدث إلا فى ذكريات (عباس كرم يونس) ، وهى تنسف اعتقادات واتهامات طارق رمضان ، وشك وريبة كرم يونس . ولكن يظل التساؤل مطروحاً عن مدى التدنى فى الواقع والسلوكيات الذى ظهر واضحاً فى هذا العمل . فالشخصيات محاصرة بالعفن والسقوط واللامبالاة ، وترتكب الخطيئة فى إصرار وتعمد ، غير أن سياق سقوط وتدنى الشخصيات يسير فى توازٍ مع سقوط وتدنى المجتمع . فلنر قسمات هذا السقوط .

○

إن (كرم يونس) غارق فى الخمر والأفيون يحول بيته إلى ماخور ونادٍ للقمار ، ومأوى للدعارة ، يعيش بعقدة أمه وسقوطها مع الباشجاويش ، إنه رجل بلا قيود لا يخلص إلا للغريزة ، ويقبل فى ذلة معرفة سقوط زوجته حليمة الكبش مع الهلالى ليلة زواجها ، وتستفزه نظرات الإدانة والاحتقارمن ابنه عباس .

أما طارق رمضان فهو خلاصة للعفن والدناءة يعيش فى غيبوبة الخمر ، وفرض الإتاوة على النساء ، وهو منذ نشأته خبير ببيوت الدعارة .

أما حليمة الكبش فهى تستسلم فى البداية للاغتصاب من الهلالى ، ويحوم حولها شك فما من أحد إلا راودها .

وهذا واقع ملوث تسحق فيه كرامة الإنسان ، ويتحول فيه إلى حشرة . فما سر هذا الاختيار والرصْد والكشف الذى قدمه نجيب محفوظ لا يشير إلى شريحة أو سقوط أخلاقى ، بل هو يغمز ويلمز الواقع العام ، وقد قدمت فى تحليلنا له أكثر من عبارة تدين الحياة العامة ، والمناخ السياسى والاجتماعى فى رواية « أفراح القبة » .

هذا هو الواقع الذى نبع منه الفن فى الرواية ، والذى نهل منه (عباس كرم يونس) فى مسرحيته « أفراح القبة » ، وأقام من واقعه الملوث أحداثه وعلاقات شخصياته ، ورسم الأنماط الإنسانية من جو « البيت القديم ـ الماخور » ، وعرّى وكشف حقيقة أزمة التدنى للشخصيات ، والغريب أن الهلالى مدير الفرقة قد أعجبته هذه المسرحية ، والأغرب أن الجمهور استقبلها بتشجيع .

وهذا هو القصد الخفى من رواية نجيب محفوظ . إنه يدين الواقع ، ويدين الفن فى هذه المرحلة ، ويشير بصراحة إلى أزمة السقوط العام ، وسقوط التعبير أكثر عن هذا الواقع العام .

ولكن يبقى غامضا حتى الآن جوهر شخصية (عباس كرم يونس) . إنه يجسد أزمة الفنان فى حالة الحصار العفن الذى يحيط به ، وتجعله شبه قاتل لكل من حوله ، ملولا وكئيباً ، وتبلغ به ذروة المأساه درجة الوقوع فى الجفاف والعقم ، ويكاد يوشك على الانتحار ، غير أنه يجبن عن التخلص من حياته ويصحو من غفوته على يقظة متحدية .

وهذا تناقض لم تخدمه عملية السرد الروائى ، فنهاية حياته كانت أكثر إقناعاً لو وقع فى براثن الضياع .

إن رواية « أفراح القبة » برغم كل ذلك التناقض الذى تحتويه بين المعنى والبناء ، صرخة تحذير ، ونذير عن أزمة الواقع المصرى فى هذه الظروف الجديدة التى نعيشها ، وهى واقع يفسره الفن ، وفن يفسر الواقع ، وكلا الوجهين يلخص أزمة حياة ومصير ! !

القاهرة : عبد الرحمن أبو عوف

الخلاص الذاتى فى رواية "قدر الغرف المقبضة"

محمود حنفى كساب

عندما قرأت رواية عبد الحكيم قاسم (قدر الغرف المقبضة) أحسست بأنه يقدم أجزاء من نفسه ، ويعرض أشياءه الحميمة ــ رغم معاناته منها ــ على القارىء من خلال سيرة ذاتية ألبسها ثوبا فضفاضا لرواية طموح يتم فيها خلاص ذاته المعذبة بذلك القدر المفروض عليه والمتمثل فى دفعه ــ رغما عنه ــ إلى التواجد طيلة الوقت داخل غرف كئيبة مقبضة تسلب الروح ، وربما تسلب كل أمل فى الخلاص .

وبقدر اقتراب (قدر الغرف المقبضة) من جنس الترجمة الذاتية ، بقدر اقترابها ــ بسبب الحيلة الفنية ــ فى منطقة الرواية التى تعنى بالموضوعى إلى حد كبير ، وإن عنيت بالذاتى ، بسبب أنها ــ أى الرواية ــ تقيم حياة أخرى لها قوانينها الخاصة التى ربما تتوافر أو تتماثل مع المطروح فى الواقع

ويعانى عبد الحكيم ــ مثله مثل معظم الكتاب العرب الذين لم يتحرروا من مراعاة الغير فى كتاباتهم لسيرهم الذاتية ــ من إلباس سيرته ثوب الرواية حتى تكون هناك فرصة للتراجع أو الإنكار إذا ما جد الجد .

والترجمة الذاتية جنس أدبى معترف به ساهم الغرب فيه بباع طويل ، وكان رواده من كبار المفكرين أمثال جان جاك روسو وأندريه جيد فى اعترافاتها ، إلا أن الكتاب العرب ولأسباب عديدة منها أن المجتمع لا يتقبل كثيرا الوجه الآخر الإنسانى والممعن فى واقعيته للكاتب ــ لا يقولون كل الأشياء ، وأحيانا يخجلون من فقرهم وشذوذهم وانهياراتهم وتناقضاتهم ، رغم أن كل هذه الكبوات من سمات أن يكون الكاتب إنسانا ، يختار الكتابة اختيارا إنسانيا ، لا يقصد به لأن يصبح من هؤلاء الذين يتكسبون بالفن والكتابة .

وربما كان « محمد شكرى » الكاتب المغربى فى روايته الذاتيه «الخبز الجاف» من أجرأ الكتاب العرب وأكثرهم مواجهة للذات والجمهور ، حيث كتب فى روايته معظم الحقيقة ، وهى ليست حقيقته ككاتب وإنسان فحسب ، وإنما هى أيضا حقيقة مجتمعه الذى أنجب نموذجه وغيره من النماذج التى حفلت بها روايته ــ سيرته الفذة .

وتنضم (قدر الغرف المقبضة) إلى جنس الترجمة الذاتية الذى أرساه طه حسين فى (الأيام) وغازلة العقاد فى (سارة) فهى ــ قدر الغرف المقبضة ــ تقدم لنا عبد العزيز الطفل الذى يعيش فى إحدى القرى المصرية بالقرب من طنطا وعائلته المكونة من الوالد وزوجاته وأولاده ، وتعانى العائلة من طرد ابنه ــ الأب ــ من منزل الجد الكبير وانتقالها إلى ذلك البيت المخنوق بالزحام ، والرطوبة ، والحر ، وعراك النساء ، ولأن الوالد فقير لم يتمكن من بناء بيت لولده الأكبر الذى تزوج . ومات الجد وتوزعت تركته بين الأعمام الذين خربوا الدار الكبيرة ، ولم يعد لها ذلك الرونق الذى كان يحبه عبد العزيز .

وعبر الوصف الدقيق للقرية ، وبيوتها الواطئة ، وطرقاتها المتعرجة يصرخ عبد العزيز فى أعماقه : لماذا يصبر الناس على ذلك ؟ ويبلغ سن المراهقة ، ويتيح له ذلك الانفراد بغرفة على السطح ، ويقرر أن الإنسان فى حاجة إلى منزل فى الحقيقة .

ولا شك أن شبهة الاحتجاج لدى عبد العزيز ــ فى صباه ــ على الواقع الأليم للناس فى القرية المصرية تؤهله لأن يصبح شيئا هاما فى حياتهم ، أو بتعبير أدق معبرا عنهم وعن أحلامهم وقبل كل شىء عن واقعهم المقبض . ولقد قدم عبد الحكيم قاسم بطله عبد العزيز تقديما ممتازا ينبىء عن اهتمامه بالآخرين وحلمه بأن يتمكنوا من تغيير حياتهم ، ومن ثم فإن الظروف التى عاشها عبد العزيز الطفل لابد وأن تخلق فيه ذلك الاهتمام المثابر على مراقبة الآخرين وانتقادهم بل والبكاء من أجلهم ، أو الاعتقال وراء القضبان من أجل قضاياهم .

ومنذ البداية نلمح ذلك الانقباض الذى يسيطر على عبد العزيز بسبب تزايد وطأة الزحام والضيق والجدران والعتامة : (فهل يكون ثمة يوم يجتمع فيه الخلق قلبا واحدا ونظرا واحدا ويدا واحدة ينحون ركام الحطب عن السقوف ، ثم يزيلون السقوف عن الجدران ، ثم يتدبرون . أى تيه من الخوف والجمود والبلادة ترسمه هذه الجدران على الأرض متعرجا متداخلا حاصرا الفكر والروح ضاغطا على القلوب ، تعفن فى حبس الدور المقبض وتنتن بالحقدوالنزاع) ص ١٣

ثم هو ــ عبد العزيز ــ حين يقرر أن يقلل تردده على المسجد ، يتم ذلك « بعد أن اعتاد التردد على المسجد ، وعرف أن الناس لا يسعها أن تبقى دائما قائمة معتدلة ولا ملتزمة الكلام الصالح . وأنهم بعد انتهاء الصلاة كثيرا ما يتمددون على الحصر النظاف . وأنهم يتخففون فى القول والسلوك . بل إنهم موغلون فى النميمة والجدل ويكونون جارحين ممرورين . بل قد يكونون أيضا حيوانيين مخيفين . عند ذلك تكون هذه القتامة أشبه ما تكون بعتامة كهف تتراقص فى داخله أشباح الضعف الإنسانى والغرائز الدنيا طليقة بلا حياء) ص ٢٠ .

وينتقل عبد العزيز مع جده إلى ميت غمر ، سكنوا فى منزل كثيب مكون من غرف عالية السقف مقبضة مشاركا الأخوال والخالات . وذهب إلى المدرسة ، ولكنه كان يعانى من افتقاد الانطلاق .

ويصور عبد الحكيم قاسم لحظات الكآبة المنعكسة على نفس عبد العزيز من العيش فى كنف الغرف القذرة والاحتياج إلى الخضرة تصويرا دقيقا ، ويحكى من خلال كل ذلك التطورات التى تطرأ على أسرة الجد ، ومنها زواج الخال الأكبر والخال الأصغر وعنوسة الخالة ، وبعد ثلاثين عاما ــ حين يعود إلى ميت غمر ــ يجد الخال منهارا إلى الحضيض ، وأن المدينة لا تزال على حالتها سواء المبانى أو البشر باستثناء بعض العمارات الضخمة التى شيدت فى السنوات الأخيرة .

ويشكل ذهاب عبد العزيز إلى ميت غمر تطورا هاما حيث يبدأ حياته الدراسية ، ولكن على المستوى الخاص ما يزال عبد العزيز يعانى مما كان يعانيه فى القرية ، ففى القرية العيش مع والده وأسرته يسبب له ذلك الانقباض المريع الذى يكتم على أنفاسه ، وها هو بعد أن انتقل إلى المدينة الصغيرة ليلتحق بالمدرسة يعانى من انقباض أكثر ، لكأن الأب والجد مشتركان أو متواطئان على الصبى من عيشه فى منزل مقبض وتسليمه لمنزل أكثر انقباضا .

وهو ــ عندما ذهب إلى ميت غمر لزيارة خاله ووجده فى حالة سيئة جدا ــ يتساءل : (أترى أيها أوثق عرى . قرابة الدم بينه وبين خاله ؟ أم قرابة روحيهما اللتين ضويتا فى كآبة بيت الجد ؟ ألهذا قدم خصيصا ليزور الخال ؟ منذ متى بدأ قوس انهيار الخال إلى الحضيض ؟ أكان ذلك فى بيتهم القديم ؟ أترى تنتظر عبد العزيز أيضا نهاية مروعة حينما تفترسه الغرف المقبضة وتقضى عليه) ص ٤٠ .

ثم تبدأ مرحلة أخرى فى حياة عبد العزيز ، فيذهب إلى طنطا حيث يلتحق بمدرسة القاصد الثانوية وفيها يتعرف إلى ثلاثة أصدقاء : شوقى ، وصلاح ، ومدرس التربية الاجتماعية ، سكن عبد العزيز ، وأخوه الصغير ، وابن عمه . . فى سلسلة المساكن المقبضة التى تعود عليها طلبة الأرياف ، ولكن عبد العزيز كان أكثر هؤلاء الفلاحين ضيقا بهذه المساكن التى تقتل الروح وتحبس العقل ، ويغادره الأخ وابن العم لالتحاقهما بمدرسة قريبة من قريتهما . أما زميلاه شوقى وصلاح . . فيشتركون فى هواية المراهقة وهى المراسلة مع الفتيات الأوروبيات . . عبد العزيز راسل فتاة فرنسية كانت ترسل له صور منزلها الأنيق النظيف فى مدينتها الجميلة ، أما مدرس التربية الاجتماعية فيلحقه بعمل فى أحد الدكاكين لكى يساعده على اجتياز مصاعب الحياة ، ويغادره الصديقان حيث دخلا الجامعة بعد نجاحهما فى التوجيهية (الثانوية العامة) ، وينقم على المدينة والوحدة فيقرر الذهاب إلى القاهرة ، ويعمل فى أحد محلات الحلوى ويسكن فوق سطح إحدى العمارات ، ولكن والده ــ بعد بحث طويل عنه ــ يجده ويعود به إلى القرية .

ونلاحظ أن عبد العزيز ــ بعد أن تفتح وعيه فى المرحلة الثانوية ــ يتعرف على الآخرين ويصنع معهم علاقات لها تأثير على فكره ، وفى القاهرة عندما يسكن على سطح عمارة الزمالك يندمج مع الغير وأكثرهم استجابة له كانت الموسى النوبية : «فالسكان أصناف من الطلاب وصغار الموظفين والبائعين الجوالين والعمال وصغار تجار المخدرات . عاش عبد العزيز

بينهم مرعوبا حتى ألفهم وعرف أنهم ضعاف كالقش . لكنهم أيضا ينقضون كالقطاط بلا رحمة ويخمشون بوحشية . الأكثر قربا لقلبه كانت بنت نوبية لها طفلة صغيرة وهى أيضا حامل . كانت تجلس طول النهار فى الممر تنتقل مع الظل . كانت تنام مع كل من يريد مقابل خمسة قروش . تترك طفلتها أمام الباب . تبقى الطفلة صامتة وتعرف أن أمها ستعود حالا .) ص ٥٤

ورغم أن آلام الآخرين وعذاباتهم تجسمت أمامه إلا أنه لم يكن يعرف لها سببا ولا طريقة للقضاء عليها . لذا كانت أحلامه هو وصديقاه شوقى وصلاح مترتره فى التطلع إلى روما وأثينا وباريس ، حيث كانوا يسمون المقاهى التى يسمرون بين كراسيها ، وربما كان ذلك حلا لمشكلة الوصف ، أن يكون كباريس وروما ، ولكن هم كيف يكونون ، لم تش الصفحات حتى الآن عن حلم عبد العزيز المراهق الفتى بأى شىء عن هذا الأمر .

وينهى عبد العزيز دراسته الثانوية ، ويلتحق بكلية الحقوق بجامعة الاسكندرية ، ويساعده زميله صلاح فى إيجاد سكن ، وتتبدل أحوال السكن فينتقل إلى مسكن آخر ، وهكذا إلى أن مات والده ، فانتقل إلى حى غبريال ، لكنه لم يطق الاستمرار فيه ، ذلك أنه تخلف فى الدراسة فانتقل إلى القاهرة ، وعمل فى هيئة البريد ، وسكن مع عمه ، ولكنه تعذب من ازورار الرجل ، فسكن فى أرض الفرنواى أمام منزل خاله ، ومن هناك تم أخذه إلى السجن .

فى هذه المرحلة من حياته لا يزال للحزن والكآبة والوحدة والمعاناة من الغرف المقبضة كل السيطرة على نفسه ، حتى أنه كان يقول لها (وهو يدفع العربة مساعدا الولد النحيل الذى يجرها أنه اضطر إلى هذا . نعم ، فبعد مرض الأب لابد من تقليل النفقات إلى أقصى حد . كان يقول لنفسه هذا ، لكن صوتا آخر فى أعماقه خافتا متروكا ، لكنه ملحاح معافر ، يرفض حججه ، ويتهمه بالفرار المذعور فى منتصف الليل . إن خوفه حوّله إلى كتلة مصمته غير قادرة على الطفو . بل إنه يركن إلى الأسهل وهو الرسوب فى القاع والهزيمة . بل إن ثمة رغبة دفينة فى إذلال نفسه وإهانتها وتمزيقها فى القبح والرثاثة والابتذال . ولذلك فإن فى أعماقه سرورا خفيا بالانتقال إلى حى غبريال) ص٧٠ .

ورغم التعليقات التى توضح مدى إحساس عبد العزيز بالغبن والفقر الذى يعيش فيه أهله وشعبه إلا أن ذلك لم يش بأنه من الممكن القبض عليه ، ولا نجد سوى فقرة واحدة تدل على أنه كان يتساءل : (يروح لشوقى من آن لآخر ــ شوقى هو الذى أطلعه على عالم السياسة التى تشترط للولوج فيها الانضمام إلى من يرون أن الحلم الكبير لابد آت بفعل الحتمية التاريخية .

وإن كان عبد الحكيم لم يدل بأية تفاصيل عن هذا الانضمام أو هوية شوقى .

لم تتغير الأشياء كثيرا عن أيام طنطا . الضجيج فى القاهرة أكبر ، والكآبة أعمق ، والأسئلة لا تجد جوابا . فى صباح يوم قبض عليه من عمله . قلب المخبرون شقته بحثا . كسروا الأشياء القليلة التى تعب فى تربيتها . اقتيد إلى السجن ليقضى فيه أربعين شهرا) ص ٧٩ .

أيضا فإن مدرس التربية الاجتماعية اقتصر دوره على إلحاق عبد العزيز بعمل فى دكان ، رغم أن الكاتب احتفى به كثيرا عند لقائه به للمرة الأولى فى مدرسة طنطا ، ومن ثم نجد أنفسنا مواجهين ــ كقراء ــ بأن اعتقال عبد العزيز لم يكن له ما يبرره ، خاصة وقد تركز الأمر فى بحثه الدائب عن سكن يتمكن فيه من تطليق الكآبة إلى الأبد ، إلا إذا كان السكن ــ كما أرجح ــ حيلة للتعبير عن الضيق بهذا الوطن الممتلىء ــ بشكل مريع ــ بالكآبة والانقباض ، وأن المسألة ليست سوى بحث دائب عن الحرية ، وأمل فى عيشة راضية تمكن إنسانا كعبد العزيز من الإحساس بكينونته ، ولكن هذا على المستوى الذاتى ، ويمكن قبوله من خلال مُضيّنا مع الرواية كسيرة ذاتية ، أما وقد اعتقل عبد العزيز ضمن خلية ثورية فالمسألة لابد أن تؤخذ من جانب آخر على القارىء أن يلتفت إليها ، ذلك أن مرحلة السجن الذى دخله عبد العزيز ووجد شوقى معه فى داخل إحدى الزنزانات يُشكل مرحلة هامة فى حياته ، حيث تحول من مُتأسٍّ للغير بالقلب والأحاسيس ، إلى مناضل بالكلمات داخل جدران السجن الشرقى الرهيب الذى أودع فيه : «أدْخِلوا ثلاثة فى زنزانة . فرشوا الأرض بأبراش الليف . ثم غطوها بالبطاطين وجلسوا ظهورهم مركونة على الحائط . الباب غليظ مصفح بشرائح الحديد ورؤوس المسامير . الجدران نظيفة لكنها ثابتة . من الشباك بأعلى ينصب مربع ضوء شاحب خلف الباب . إناء البول فى الركن . كان شوقى إلى جواره قال : هذا سجن شرقى حقيقى . تعجب عبد العزيز من قدرته فى استيعاب الموقف وتلخيصه ، وهو نفسه عاجز عن فهم أى شىء» ص ٨١

ويبوح عبد العزيز بانحيازه الذى أودى به إلى السجن : «هل كان يعرف المصير ؟ بالقطع لم يكن يعرفه ، أو كان تصوره

عنه ليس بشعا إلى هذا الحد . . . القضية هى قبح المساكن ، وأن الواحد يلقى من حفرة إلى حفرة ، وأنه يهان ، وأن كل حس فيه بالجمال لا يحترم ، لدرجة تهدد بفقدانه لوعيه وإحساسه بذاته كبشر . عندئذ لابد أن يقول لا ، ليس بسالة ، ولا نبلا ، ولا عشقا للمخاطرة ، إنما هو التأوه الإنسانى الطبيعى من وقع الإهانة ، تأوه لم يكن من الممكن كتمانه . لم يكن من الممكن كتمانه .) ص ٨٢

ويحكى عبد العزيز عن عذاباته والآخرين فى السجون المختلفة التى تردد عليها ابتداء من سجن مصر ، والقناطر ، والواحات ، وأسيوط ، وبورسعيد ، مما يصعِّد أزمته تجاه الغرف المقبضة والعذابات الهائلة التى يلاقيها المسجون فى مصر ذات السجون المخيفة ، ويفرج عنه بعد إلغاء الطوارىء فى ١٤/٥/١٩٦٤ .

ويعود عبد العزيز إلى قريته ، فيجد كل شىء على قماءته لا يزال ، ويجد الأصدقاء شوقى وصلاح قد مارسا حياة مختلفة ، ويتزوج من ابنه عمته ، وقبلها سكن على سطح آخر وعمل فى مكتبة فى الزمالك ، إلا أن بعض الأشياء لم تمكنه من الاستمرار ، فيهرب إلى أرض الفرنواى ، ويستقدم والدته وأخته وأخاه ، ويتسلم وظيفة حكومية بعد تخرجه من الكلية ، ويعانى من مشكلات الزوجة والحماة مما يدفعه ــ فى لحظة غضب عارمة ــ إلى كسر زجاج النافذة بذراعه العارية حتى يوقف النزاع بين الزوجة والأم ، ثم تصله دعوة عن طريق قسيس ألمانى للمحاضرة فى ألمانيا لمدة أسبوع . ذلك أنه بعدما ظهرت عليه أعراض الكتابة داخل المعتقل يبدأ يبحث عن كتابة متميزة وهو قد حقق شيئا فى هذا الميدان ، ذلك أن عبد الحكيم قاسم (عبد العزيز) بدأ ينشر قصصه فى مجلة الآداب البيروتية ، ويشارك مجموعة (جاليرى ٦٨) أحلامهم فى الأدب المصرى .

ويسافر إلى برلين الغربية ليتحدث فى حلقة بحث عن الأدب العربى ، ويسكن فى أحد مساكن الكنيسة ، ويستمرىء المعيشة فى ألمانيا فيقرر البقاء والدراسة ، ويتعذب فى إيجاد سكن وعمل ، رغم عشقه لبرلين الصامدة ، إلا أن عذاباته فيها تعادلت مع عذاباته فى القرية وميت غمر وطنطا والاسكندرية والقاهرة ، وتتصاعد عذاباته بقدوم الزوجة والأولاد واضطراره للبحث عن عمل دائم ومسكن ملائم ، ويوفق إلى منحة دراسية ، إلا أن المرض يداهمه . السكر الذى يحول بينه وبين النظر الجلى ، ويتساءل : (متى أصيب به ؟ هل كان ذلك يوم طرق النجار ، والد زميله وصاحب البيت الذى كان يسكن فيه ، على بابه فى عز الليل ، فقام مرعوبا يتخبط فى الحيطان ؟ هل كان ذلك يوم دفع بقبضتيه زجاج باب الشرفة فتمزقت ذراعاه العاريتان ؟ أو أن ذلك كان فى واحد من السجون ؟ ثم فى برلين فى ليلة من الليالى الكئيبة بالغربة والخوف تحت سقف كالح وحيطان كئيبة ؟ ما جدوى السؤال ؟ لقد صرعته واحدة من هذه الغرف ، وقد سقط بلا أمل فى النهوض) ص ١٤٩

وعبد العزيز لا يجد فى أوروبا فرقا ــ فيما يتعلق بعذابات الآخرين وقهرهم بأشياء أخرى تختلف عن أشياء القهر فى مصر ــ : (عمل فى مصانع صغيرة ، فى بيوت قديمة ، فى أحياء فقيرة ، يرى الجهد الذى يبذل فى طلاء الحيطان وتحسين شكلها . لكن عبء المبنى القديم والحيطان الصلدة والآلات الحديدية الهائلة عبء كل هذا على مشاعره كان ضاغطا ، كان يغرق نفسه فى العمل حتى يفر من هذا القبح . ما إن يرفع رأسه حتى يرى عمالا ألمان وأجانب ، جلود وجوههم متخدّدة مدبوغة ، وفروات رؤوسهم خشنة مجدبة ، وأسنانهم تألفة وعيونهم ذابلة . الصورة مقبضة ، والناس يعملون بدأب كالنمال يطاردهم خوف غامض لا يمكن إدراك كنهه .) ص ١٣٧

ولكن لماذا قرر عبد العزيز البقاء فى ألمانيا ؟ ، المسألة لا تتضح بشكل مقنع ــ على المستوى الفكرى ــ ولكنها مبررة على المستوى المادى المختلط ببعض الضيق من الغرف المقبضة ، لقد وجد عبد العزيز ــ عبد الحكيم فى برلين أملا يمكنه من تجاوز واقعه فى مصر ــ رغم أنه فى مقابلتى الأخيرة له فى القاهرة (سبتمبر ١٩٨٤) أخبرنى باشتياقه للعودة والبقاء فى القاهرة : (أعود موظفا فى هيئة التأمين والمعاشات ، وأعود إلى منزلى فى الظهر أتناول غدائى وأنام وأصحو لأقرأ وأكتب) .

كان يتحدث بشوق بالغ وحنين واضح .

ولكن هل حقق ما طمح إليه ؟! لقد أنهى عبد الحكيم ــ عبد العزيز عددا من الكتابات الملفتة للنظر ، أهمها هذا العمل الذى نحن بصدده ، إلا أنه على المستوى الخاص وحتى انتهاء الصفحة ١٤٩ فى برلين الغربية فى ١٤/٧/١٩٨٠ لم يصل إلى الأمل/الحلم فى الانعتاق من الغرف المقبضة التى أصبحت هى المحور المركزى الذى يتحكم فى مسار السيرة ــ الذاتية ، حيث أبرزها الكاتب كغول متحفز للانقضاض طيلة الوقت ، وحين ينهى انقضاضه يترك فى النفس شيئا يشبه الهزيمة التى يمقتها الإنسان ، ويفضل عليها الموت ، ولكن بما أن ذلك قدر عبد العزيز فلابد من مواجهته ومحاولة تجاوزه ، أو الفكاك منه ، ولكن الرواية أطلعتنا على قدر آخر أكثر انقباضا وهو المرض الذى افترس عبد العزيز ، وهو قاب قوسين أو أدنى من تحقيق الانعتاق من ذلك القدر ، والفوز بالخلاص .

والرواية/السيرة الذاتية لا تعنى كثيرا ـ لأنها سيرة فى المحل الأول ـ بحدث محورى تدور من حوله المواقف سواء الإنسانية أو الزمكانية ، من هنا لم يعتن عبد الحكيم قاسم كثيرا برسم الشخصيات ، وقيدته السيرة فى التحرز بالبوح بماهية شوقى وصلاح ومدرس التربية الاجتماعية والقسيس الألمانى . .

فلسنا ندرى لماذا انخرط عبد الحكيم فى الكفاح السرى الثورى والذى بسببه تم الحكم عليه بالسجن ؟

هل لأن شوقى كان ثوريا وأثر على عبد الحكيم أقصد عبد العزيز ؟

إن الانخراط فى النشاط السياسى الثورى لابد أن تقف وراءه أكثر من الغرف المقبضة ، إنه اختيار فى المحل الأول ، ولكن القارىء إذا رجح لديه ذلك فسيرجحه بصعوبة بالغة ، ذلك أن الكاتب لم يفعل طيلة الرواية ـ السيرة ـ سوى الصراخ من أجل الإفلات من السكنى فى الحجرات المقابر التى كان يعثر عليها ، أو تعثر عليه فى مسيرته الحياتية والدراسية .

والزمان كان زمان عدم وجود أزمة السكن ، وكنا أيامها يمكننا العثور على كثير من الحجرات ذات المستوى اللائق بالإنسان . أما صاحبنا عبد العزيز فقد حصر نفسه فى الأحياء الجبانات ، كفرة الجاز والقشطى فى طنطا وأرض الفر نوانى ، وأسطح العمارات فى القاهرة ، وغبريال فى الاسكندرية . . الأمر الذى يدفع القارىء إلى الإحساس بأن ذلك القدر مبالغ فيه ، خاصة وقد علمنا من السياق فى بداية الرواية ـ السيرة الذاتية أنهم فى القرية تعرضوا للمعيشة فى بيت يختلف عن البيت الكبير (بيت الجد) الذى طرد منه الأب وزوجتيه وأولاده . . ولابد أن الأب كان بحالة لا بأس بها بدليل أنه فى القرية كان يرافق امرأة ذات مال ، وفى المدينة سرعان ما تواءم مع المرأة القوادة فى سطوح عمارة الزمالك عندما ذهب يبحث عن ولده . . وبالطبع هاته النساء لا يملن للرجل الفحل فحسب وإنما ذى اليسر المالى أيضا .

والرواية فى أحوال كثيرة حققت قدرا لا بأس به كسيرة ذاتية إلا أنها فيما يتعلق بالغير لم توضح - روائيا - لماذا كانوا جميعا - الشخصيات - التى عايشها مماثلة لعبد العزيز فى استسلامها لذلك القدر الأسطورة الذى لا يستطيعون الفكاك منه ؟! لقد عاش عبد العزيز سنوات المد الثورى لثورة ٢٣ يوليو ولم نلمح سطرا واحدا يوضح موقفه مما يحدث فى البلد من تطورات . . كانت هناك إجراءات التمصير ، وعدوان ٥٦ ، والوحدة العربية ، والتأميم وقبل كل ذلك الاصلاح الزراعى ، كل ذلك لم يضمنه عبد العزيز فى سيرته لكأنه نبت مفرد غير متجذر فى الأرض التى نبتت عليها الغرف المقبضة . . كل همه أن يجد منزلا ، ومصر على اتساعها لم تكفه وحصر نفسه فى خلية سياسية ثورية حولت حياته إلى مسار آخر ، رغم أن كل ما تحقق كان من أهداف التنظيمات التى انضم عبد االعزيز إلى إحداها . . ليس معنى الترجمة الذاتية أن يوغل الإنسان فى مأساته كفرد متجاهلا ما حوله ويقصر عمله الروائى على عذاباته وحده والتى بدت فى كثير من الأحيان وعبر عديد من الصفحات أنها عذابات فنان من فنانى القرن ١٨ ، ١٩ ، ولم يكن ينقص عبد العزيز سوى أن يصاب بالسل ويمسك منديلا أبيض مخضبا بالدم من صدره ويتلقى الرثاء من القارىء !!

لقد حقق طه حسين فى روايته - سيرته الذاتية (الأيام) بأجزائها الثلاثة إنجازا هائلا فى مجال مزج الذاتى والموضوعى فى مسار واحد ، وجعل قارئه ومتتبع سيرته يؤمن تمام الإيمان بأن العمى قاصرٌ على البصيرة فقط ، وأن الإنسان لابد ملاق مصيرا غير مصير الغرف المقبضة وبالتالى حقق لنفسه ولوطنه أشياء كثيرة ما نزال نرفل فى نعيمها حتى الأن على الأقل ثقافيا ، أما هنا فى سيرة عبد االحكيم قاسم فلا أمل مطلقا ، حتى عندما ذهب الى اوربا كان قدره بالمرصاد ، وتوقف عند الانهيار الداخلى بسبب مرض السكر ، ولاشىء عن الحلم الكبير فى وطن متحرر من كل أشكال العبودية والتبعية والاستغلال وفرد غير خائف . . حتى السجن اقتصر الأمر فيه على العذابات الفردية ونقد بعض المظاهر الشائعة والتى سبق أن أوردها العقاد فى كتابه (عالم السدود والقيود) ، ورغم أن الفصل الخاص بسجن عبدالعزيز من أهم فصول الرواية - السيرة لأنه الفصل الذى ستتضح فيه اختيارات عبد العزيز ومنه سيخرج ليصبح كاتبا روائيا مرموقا فى جيله ، لم يطلعنا عبد الحكيم على الأساس الذى مكنه من أن يصبح كاتبا ومن هم رفاقه الذين أثروا فيه داخل المعتقل ، والمعروف أن السجن بالنسبة للسياسين مرحلة لإعادة التقييم والتعليم لمن لم يتعلم ، والمراجعة ، وهو مالم يعتن به عبد الحكيم قاسم كثيرا ، وضيع الفرصة على القارىء ليقتنع بأن سجنه كان مبررا ، ومن أجل أشياء حقيقية ، وقصر حلمه على أنه : (كان عليه فى هذه المرحلة من العمر أن يقول لا . ليست ثورة فى وجه الظلم ، تلك بطولة وهو لا يريد دورا ، بل غرفة جميلة . المساكن القبيحة أفقدته القدرة على تصور الجمال ومعرفته)ص٩٠

كيف يتعاطف القارىء مع مثل هذا (الزميل المناضل) وفى ألمانيا (تكلم عن أن هناك إسلامين . . إسلام قصر الخلافة والمسجد الجامع والمدارس والأسبلة ، وإسلام الأكواخ والمصليات على الشواطىء والترع) ص١٢٨ ولكنه لم يعطنا

خلال صفحات الرواية أية إشارة إلى انحيازه لأى الإسلاميين ، واقتصر على ايراد مقت عبد العزيز للتردد على المسجد فى القرية نظرا لأنه (عرف أن جو المسجد بعامة تشوبه روح داعرة حتى إن كبار العيال يلوطون بصغارهم فى الجوانب المكفوفة عن العيون ، إن التدين والفسق يختلطان هنا بطريقة محيرة . قل تردده على المسجد رويدا . . الإنسان يحتاج فى الحقيقة إلى بيت .)ص٢١ مما يصعد الذاتى فى الرواية - السيرة ويصبح عذابه الشخصى من الغرف المقبضة عذابا ماديا خاصا إلى أقصى درجة ، وعليه أى عبد العزيز أن يظل مطاردا به ، لكأن هذا القدر رحم يود استرداده إلى ظلمته مرة أخرى ! ومن ثم عجز الذاتى عن الالتحام بالموضوعى فى الرواية وبدا اعتقال عبد العزيز مفاجأة لا مبرر لها إطلاقا ، لأن السياق لم يفصح عن أى إنحياز جاد للناس ، واقتصر الأمر على الوصف من الخارج والإدلاء ببعض الحكم التى ربما تسربت إليه من زميله شوقى الثورى المحترف الذى قابل تجربة السجن باستهانة بالغة على حين كان عبد العزيز يسكب الدمع مدرارا على حالته ! وقد أكد عبد العزيز ذلك عندما بدأ يحاول الكتابة ، كان (يتمنى أن يكتب صفحات تفيض انطلاقا وتدفقا وقوة . لكن الكتابة تهمى فى داخله كالدموع . لكنه لايستطيع أن يمنح أكثر مما يملك . وهو يكتب لخلاصه الذاتى أكثر مما يعنى قارئا) ص١١٨ وأتساءل : لماذا تعذبنا أيها الكاتب وتطبع وتنشر على الناس طالما نحن لانعنيك ؟ وقد يبدو من العبارة بعض التواضع المظهرى ، ولكنها - فى معناها الذى أفهمه - نوع من التعالى المعجوج يجب أن يتوقف عنه عبد الحكيم فى الجزء الثانى من قدره إن كان سيستمر فى كتابة هذه السيرة بعدما يحقق من بعثته - منحته الألمانية شيئا .

وعندما تزوج ابنة عمته كان زواجا متسرعا دافعه الحقيقى أنه لمح فيها أى العروس (إحساسا بقهر هذه المنازل ورغبة فى الترك وحلما بشىء غير محدد)ص١٢١ وعندما جاءت الزوجة نشب العداء التقليدى بين الام والزوجة ، (ولا يكون قادرا على قول كلمة فى الشجار الدائر بين أمه وزوجته. يمضى صامتا مطأطىء الرأس الى الشرفة . شىء فى داخله يكبر ويكتسح روحه . شىء أسود بشع كريه . تتبعه زوجته وتلاحقه بالنعيب) ص١٢٣ ، وكانت المنحة أو البعثة أو الزيارة طوق النجاة من ذلك الجحيم ولكن كل ذلك عذابات عادية نعايشها فى بيوتنا (الحماة والزوجة) ولم يكن هذا الجزء مخدوما بشكل مقنع لأن عبد الحكيم حدثنا عن أشياء عادية ، وغير العادى فى الأمر أنه قلد ما يحدث فى الأفلام عندما يكور البطل قبضته ويلكم زجاج النافذة ويجرح ذراعيه . . وبالطبع لابد أن يكون ذلك تعبيرا عن تعذيب الذات التى سعت إلى ذلك الجحيم بنفسها وليس بناء على تحريض من أحد ، حتى إن ما حدث دفع بالأخت الى التسليم لأول طالب يد لها ودفنت فى إحدى الغرف المقبضة تنعى حياتها وأحلامها فى الدراسة والعمل والزواج المتكافىء ! .

ويحرص عبد الحكيم قاسم فى روايته ـ سيرته الذاتية على التعبير بدقة شديدة عن الأحداث والمواقف التى تضمنتها الرواية ـ السيرة ، وهو يدقق ـ كدأبه دائما ـ فى اختيار الكلمات العربية الموحية ، ويحرص أشد الحرص على اللغة ، ويستخدم الكلمات العربية التى يستخدمها الفلاحون ونظن أنها عامية وهى غاية فى الفصاحة مثل (مخبوطات بالزمتة دائخات من الحر ـ مخبوصات العيون كسيرات) ص ٣ . . (والحمامات فى البنانى مطلات على هذا الوجوم دون أن تبدر منهن نأمة) ص ٤ . . (ويظل قراقها بطانة لكل ضجة أخرى حتى يهبط الليل وتركن إلى السكون) ص ١٤ . . إن ذلك يميز عبد الحكيم قاسم ككاتب روائى يعتنى عناية فائقة بأداته ومن ثم يضمن تفرده كمبدع نثرى فى مجال الرواية العربية .

والرواية ـ السيرة بواقعها الحالى لا شك تعبر عن واحد من مثقفينا الذين غادروا مرحلة الشباب لتوهم ويقتربون من نهاية العقد الرابع ، وهى بصياغتها الفنية رواية وبمضمونها سيرة ذاتية بكل ما تعنيه الكلمة ، ولكنها سيرة كرست لخلاص كاتبها الذاتى وليس لخلاصنا نحن القراء الذين لم نجد فى شخصية عبد العزيز مثلا يحتذى ، ومن ثم لابد أن يتبعها الجزء الثانى لنرى أو لنقرأ أو لنعايش عبد العزيز ـ عبد الحكيم قاسم وقد عاد من بعثته ولديه منهج آخر وأحلام بدلا من الاستسلام لنهاية كابوسية فاجعة صادفته فى عنبر مرضى السكر ،

طنطا : محمود حنفى كساب

(*) صدرت عن دار القاهرة عام ١٩٨٢ .
(*) توضيح خارج السياق من كاتب الدراسة .

الخصائص الموسيقية في إنشاد السيرة النبوية

سليمان جميل

نشأت منذ طفولتى المبكرة أستمع إلى والدى « رحمة الله عليه » وهو يرتل القرآن الكريم . ولم يكن والدى مقرئا متخصصاً وإنما كان أديباً ، ومدرساً للغة العربية ، وكان قد درس القراءات القرآنية والتجويد على يد والده العالم الدينى الشيخ عبد الرحمن المحلاوى ، عليه رحمة الله .

وكان صوت والدى جميلاً ، وقوراً ، عميقاً ، امتزج بدقات قلبى الصغير ، وعلمنى حب الاستماع إلى نغمة الموسيقى الدينية الصافية منذ طفولتى . ولقد تعودت حب الذهاب إلى المسجد للصلاة وتعلمت حب المسجد والكنيسة وحب واحترام كل بيوت الله من والدى . وكنت أسهر فى المسجد أستمع إلى إنشاد السيرة النبوية ،والابتهالات والإنشاد فى الحضرة الصوفية فى مناسبات الاحتفال بمولد سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام وأهل البيت الكرام ، وأولياء الله الصالحين .

وعندما وصلت إلى مرحلة الدراسة الابتدائية طلبت من والدى أن يسمح لى باستذكار دروسى فى المسجد ، وأذن لى بذلك ، فكنت أذهب كل يوم إلى مسجد مختلف ــ للصلاة والاستذكار ــ وكان ذلك أمراً سهلاً ، لأن « بيت عائلتى » كان يقع فى قلب « منطقة الخليفة » حيث يوجد فى نطاقها ، وبالقرب منها ، عشرات المساجد الكبيرة المشهورة فى مدينة « القاهرة » مثل : مسجد الرفاعى ، والسلطان حسن ، ومحمد على ، والإمام الشافعى ، وابن طولون ، والسيدة عائشة والسيدة نفيسة ، والسيدة زينب ، والسيدة فاطمة النبوية ، وسيدى على زين العابدين والأزهر الشريف وسيدنا الحسين ، والمؤيد ، والسلطان الغورى ، وقايتباى . . .

ومع نمو حبى منذ طفولتى للحياة داخل المسجد مع الصلاة ، ولحن الأذان ، ولحن تكبيرات صلاة العيد الأضحى ، وألحان قصائد المدائح النبوية ، وإنشاد القصائد الصوفية ، وترتيل القرآن الكريم ، وذكر الله فى الحضرة الصوفية ، كان ينمو حبى أيضاً منذ طفولتى مع مظاهر ونشاطات الاحتفالات الدينية خارج المسجد ــ حيث كانت تختلط الأنشطة الدينية بالأنشطة الدنيوية ــ ودين وتجارة وفنون شعبية ــ فقد كانت تقام حول المسجد ألعاب الأطفال المسلية مثل « المراجيح » ، « وحكايات خيال الظل » ، « والقراقوز » ، وعربات خشبية لبيع الحلوى ، والفواكه والمشروبات الشعبية اللذيذة مثل « العرقسوس » ، و «الخروب » ، و « التمر هندى » ، ذلك بجانب الخيام التى تقدم المشروبات الشعبية للكبار مثل « الجنزبيل » ، و « القرفة » ، و « اليانسون » . . . وحول المسجد تنتشر عادة ــ السرادقات الكبيرة ، وفيها مسارح شعبية تقدم ألعابا سحرية ، وفرقا تمثيلية فكاهية ، وفرقا موسيقية وراقصة ، وحلقات للألعاب الرياضية ومن أهمها حلقة « حمل الأثقال » ، وحولها حلقات شعراء الربابة ينشدون قصص البطولة الإسلامية وألحان المدائح والسيرة النبوية الشريفة .

وعندما بدأت الدراسة فى المرحلة الثانوية ، كان ينمو

معى إحساس عميق بالموسيقى الدينية ، وإحساس بتنوع مصادر هذه الموسيقى ، وعمق بعدها الزمنى فى الحضارات المصرية المتعاقبة .

وفى هذه المرحلة بدأت أعبر لوالدى عن حبى للموسيقى ورغبتى فى دراستها ، وكنت الإبن السادس فى أسرتى التى تتكون من (٦) شقيقات و (٣) أشقاء وأصبح من بينهم خمسة يدرسون الموسيقى كنت واحداً منهم .

لقد بدأت دراسة الموسيقى العربية ، وكان « علم الموشحات » من بين العلوم الموسيقية التطبيقية الهامة فى الغناء العربى القديم ، التى درستها مع « الشيخ درويش الحريرى » رحمة الله عليه ، وهو قطب المتخصصين فى هذه الدراسة . كنت أسأل أستاذى الشيخ دائماً عن خصائص الموسيقى الدينية ، وأنواعها المختلفة فى مصر ، وعرفت من أستاذى الشيخ أن الموسيقى الدينية هى أساس المدرسة الموسيقية فى مصر ، وأن كثيراً من المشايخ الذين يحفظون القرآن الكريم ، هم الذين يحفظون أيضاً تراث الموسيقى الدينية فى مصر ، وأيضاً تراث الموسيقى الدنيوية وعلوم الموسيقى العربية القديمة . فقد كان الشيخ الدارس لعلوم الدين ، لا يقرأ القرآن إلاّ بعد أن يدرس بعمق أسس تجويده . وهذه الأسس تتعلق بتحقيق نسب البناء الصوتى للحرف والكلمة فى العبارات والجمل ، وإتقان مخارج الحروف ، وإدراك طبيعة صوتها ، وتذوق تسلسلها فى زمنها الملائم لأدائها الصحيح . وهكذا فإن فن التجويد هو علم دراسة موسيقى الكلمة ونسيج بنائها ومعناها فى القرآن الكريم ، وكان كل ذلك مرتبطابدراسة المقامات الموسيقية لمعانى القرآن الكريم .

ولقد درست نظرية الموسيقى العربية على يد الأستاذ المجدد « محمد صلاح الدين » رحمة الله عليه ، وكنت أجد صعوبة فى مواصلة هذه الدراسة النظرية التى ابتكرها هذا الأستاذ الجليل فى ضوء « المقارنة » بنظرية الموسيقى الأوربية . ولم أستطع الإحاطة بهذه الدراسة النظرية والتعمق فيها إلاّ بعد أن درَّس لى « الشيخ درويش الحريرى » الجانب التطبيقى هذه الدراسة النظرية . فقد كان الشيخ يعلمنى كيف أدرب صوتى « على سبيل المثال » على أداء درجات أنغام « مقام الراست » ، أو مقام « السيكاه » أو مقام « البياتى » ، أو مقام « الصبا » . . ثم علمنى الشيخ الفاضل ، كيف أكتشف فروق المسافات الموسيقية بين درجات أنغام المقامات الموسيقية المختلفة ، ثم إدراك الطابع الصوتى والأثر النفسى لكل « مقام موسيقى » على حده ، وإدراك الأثر النفسى المتداخل للمقامات الموسيقية المختلفة فى علاقاتها بأسلوب التلحين وتكوين القالب الموسيقى ، فى الموشحة ، والقصيدة ، والدور الغنائى ، وأيضاً تحليل خطوط النغم المستخدمة فى ترتيل القرآن الكريم .

وأثناء دراستى للموسيقى العربية — نظرياً وتطبيقياً — استمعت إلى مئات الأسطوانات ، لعشرات المطربين المصريين ، فى مكتبة والدى الموسيقية ، واكتشفت أن دراسة موسيقى اللفظ العربى الفصيح ، وأوزان الشعر ، وعلم تجويد القرآن الكريم ، هى الأساس المشترك فى إخراج الصوت ، وطريقة الأداء ، بين المطرب الذى يغنى القصائد والأدوار الدنيوية ، وبين الشيخ المصرى الذى يرتل القرآن الكريم ، أو ينشد ألحان السيرة النبوية ، والألحان الدينية عموماً .

وفى الحقيقة فإن مدرسة المشايخ هى المدرسة الموسيقية التى تخرج فيها بالدراسة والتلقين الشفوى التطبيقى ، أعلام المطربين والموسقيين المصريين الذين أسسوا مدرسة الغناء العربى فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، والقرن العشرين وهم على سبيل المثال لا الحصر :

الشيخ المسلوب ، الشيخ سالم العجوز ، الشيخ سلامة حجازى ، الشيخ إسماعيل سكر ، الشيخ أبو العلا محمد ، الشيخ سيد درويش ، الشيخ محمود صبح ، الشيخ زكريا أحمد ، الشيخ على القصبجى ، الشيخ على محمود .

ونشأ فى إطار هذه المدرسة رائد الغناء والتلحين العربى الحديث — محمد عبد الوهاب — وكوكب الغناء العربى — أم كلثوم — رحمة الله عليها .

وعندما انتقلت من مرحلة دراسة الموسيقى العربية إلى مرحلة دراسة الموسيقى الأوربية على يد الأساتذه الإيطاليين والألمان المقيمين فى القاهرة — كانت تدفعنى نحو هذه الدراسة رغبة قوية فى صقل استعدادى نحو التأليف الموسيقى ، ولكنى كنت أشعر أننى كلما تعمقت فى دراسة علوم الهارمونى ، و « الكونتر بوينت » ، والعزف التطبيقى على آلة « البيانو » ، كلما أحسست أننى أبتعد كثيراً عن عالم الموسيقى العربية التى درستها نظرياً وعملياً ومارست عزف ألحانها وقوالبها الموسيقية على « آلة القانون » .

مضت سنوات طويلة وهبت فيها كل وقتى ووجدانى لدراسة أدب وعلوم الموسيقى الأوربية الكلاسيكية — واكتشفت خلال هذه السنوات التى بدأت خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها حيث سافرت لدراسة الموسيقى فى باريس عام ١٩٥٠ — اكتشفت أنه لا أمل فى أن أكون مؤلفاً موسيقياً صادقاً إلاّ إذا عدت إلى أصول الموسيقى المصرية القديمة ، وأبعادها العربية التى شكلت وجدانى منذ الطفولة .

وهكذا عدت ــ مسلحاً بعلوم موسيقية متطورة ــ أبحث عن ثقافة نشأتى ، أبحث عن ينابيع الثقافات الموسيقية التى تدفقت فى حياة مصر والمنطقة العربية ، منذ آلاف السنين . وكان لابد أن أبدأ بحثى عن هذه الينابيع بالبحث فى أصول الموسيقى الدينية فهى أقدم الوثائق السمعية التى أبدعها الإنسان فى مصر والمنطقة العربية . فأصل الدين نشأ فى مصر والمنطقة العربية ، ومراحل النضج الدينى واكتمالها بالأديان السماوية ونزول الوحى بالكتب المقدسة أيضاً تم فى هذه المنطقة .

ونظراً لأن موضوع البحث فى الموسيقى الدينية فى مصر والمنطقة العربية عظيم الاتساع سحيق العمق . فإنه يحتاج إلى مؤسسة أبحاث موسيقية تضم عشرات الباحثين المتخصصين فى فروع الدراسات الموسيقية المختلفة فى إطارها الثقافى والاجتماعى ، ومئات المساعدين القادرين على استخدام أجهزة وتكنولوجيا البحوث الميوزيكولوجية والإثنوميوزيكولوجية المتطورة . ونحن نأمل إنشاء هذه المؤسسة فى المستقبل القريب على المستوى المصرى والقومى العربى .

ولما كنت شغوفا كمؤلف موسيقى بالبحث عن مصادر أصيلة للإبداع الموسيقى ، فقد قررت أن أبدأ بدراسة أنواع الموسيقى الدينية التى نشأت فى مناخها منذ طفولتى وبدأت فعلاً بدراسة « الإنشاد فى الحضرة الصوفية » طبقاً للطريقة الحامدية الشاذلية » . ولقد بدأت هذه الدراسة رغم خوفى من النزول إلى ميدان البحث وحدى . وانتهيت فى هذا البحث تحت إشراف العالم الاجتماعى الجليل الأستاذ الدكتور سيد عويس . خلال ٣ سنوات ثم قدمته للمناقشة العلمية فى المؤتمر الدولى للموسيقى العربية الثانى الذى انعقد فى القاهرة سنة ١٩٦٩ . وقررت منذ ذلك التاريخ أن أواصل العمل فى موضوع بحث جديد هو« الخصائص الموسيقية فى إنشاد السيرة النبوية » طبقاً للطريقة الحامدية الشاذلية . وقمت بتسجيل إنشاد السيرة نثراً ونظماً من رئيس المنشدين فى الطريقة الحامدية الشاذلية وجماعة المنشدين الخاصة بها ، كما دونت الألحان .

« إنشاد السيرة النبوية عند الطرق الصوفية »

يعتز المتصوف بقراءة السيرة النبوية ، أو الاشتراك فى إنشادها مع أتباع الطرق الصوفية ، أو الاستماع إليها من مشايخ هذه الطرق ، وجماعات المنشدين الخاصة بها ، فهى سيرة أفضل الخلق وسيد المرسلين . وحب المتصوف لرسول الله سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام ، هو حب هداية ، ينطلق عند المتصوف من الإيمان بالله وحبه تعالى وتبارك . ولذلك فإن المتصوف يرى فى الرسول عليه السلام ، « المثل الأعلى » فى التطبيق الحسى الجامع الشامل المتكامل لما جاء فى القرآن الكريم من آداب وأخلاق ، وأحكام فقهية ، وصور تشريعية من أجل خير البشر أجمعين . فلقد طبق الرسول عليه السلام كل هذا على نفسه ، ثم دعا الناس أن يطبقوه معه . قال تبارك وتعالى « لقد كان لكم فى رسول الله أسوة حسنة لمن كان يرجو الله واليوم الآخر وذكر الله كثيراً » .

ورغم تعدد الطرق الصوفية فى مصر وتنوع قوانينها[١] الخاصة التى تنظم علاقة المريدين « أتباع الطريقة » بشيخ الطريقة ، فى تحصيل الدرس ، ونظام الذكر ، والحضره[٢] . ومتابعة الشيخ سلوك المريد فى جهاده مع نفسه ، ومراتب هذا الجهاد وفى مقامات الطريق إلى الله عز وجل . إلا أن جميع هذه الطرق الصوفية تعلن عن اتفاقها فى أنها تجمع بين العناية بعلوم الشريعة ، والعناية بعلوم الحقيقة ، علوم الظاهر ، وعلوم الباطن ، وترتكز أساساً على تطبيق كل ما جاء به القرآن الكريم ، ولذلك اتفقت كل الطرق الصوفية فى العناية بإنشاد السيرة النبوية ، باعتبار أنها ، دليل المتصوف فى اقتداء سلوك رسول الله عليه السلام ، ومتابعة سيرته وإحياء سنته والتحلى بأخلاقه ، وتحمل كل المشاق فى سبيل تحقيق إقامة شرعه ودينه ، وذلك حرصاً على حب الله تبارك وتعالى ، فقد قال جل شأنه « قل إن كنتم تحبون الله فاتبعونى يحببكم الله ويغفر لكم ذنوبكم والله غفور رحيم » .

السيرة النبوية ــ نظماً ونثراً

تستخدم الطرق الصوفية مؤلفات خاصة بالسيرة النبوية ، وهذه المؤلفات إما أن تكون شعراً ، وإما أن تكون نثراً . وعادة فإن شيخ الطريقة الصوفية ومؤسسها يكون هو المؤلف الشاعر الذى يكتب السيرة النبوية شعراً أو نثراً[٣] وإن لم يكن كذلك فإن شيخ الطريقة يختار مؤلفات قديمة فى السيرة النبوية وقصائد المديح[٤] .

منهج السيرة النبوية

تبدأ مؤلفات السيرة النبوية بسرد نسب الرسول عليه الصلاة والسلام ، ثم يأتى بالترتيب بيان « ولادته » و « نشأته » و « دلائل النبوة » فى مدة الرضاعة و « بدء الوحى » و « الإسراء » و « هجرته » و « وصفه » صلى الله عليه وسلم ، ومكان الدعاء عند قراءة مولده ، و « تحية قدومه صلى الله عليه وسلم[٥] .

إنشاد السيرة النبوية

يكتفى فى إنشاد السيرة النبوية فى الطرق الصوفية بأصوات المنشدين أتباع الطريقة ، وذلك لأن أى مصاحبة لأصوات المنشدين ـ بالآلات الموسيقية ـ ممنوعة تماماً[٦] . وينشد أهل الطريقة ـ السيرة النبوية ـ أو أجزاء منها بعد انتهائهم من أداء « الذكر فى الحضرة » داخل المسجد[٧] ، أو أثناء اجتماعهم فى مقر المشيخة ، أو فى منزل أحد أتباع أو مشايخ الطريقة . ويفهم من ذلك أن إنشاد السيرة النبوية لا يكتفى بأدائه فى مناسبة احتفال الطرق الصوفية بمولد النبى عليه السلام فى شهر ربيع الأول من كل عام هجرى ، وإنما ينشد أتباع الطرق الصوفية ـ السيرة النبوية ـ فى كل مناسبة من المناسبات الملائمة « مثلاً » بعد اجتماعهم حول « الشيخ » لتحصيل الدرس ، أو بعد « الحضرة للذكر والإنشاد وقراءة ما تيسر من القرآن الكريم . أو فى احتفالات أهل الطرق الصوفية بمولد المشايخ ـ مؤسسى ـ هذه الطرق ، وغيرهم من أولياء الله الصالحين ، أو فى كل مناسبة من مناسبات الاحتفالات الدينية بشكل عام .

الخصائص الموسيقية فى إنشاد السيرة النبوية

نتناول تحليل هذه الخصائص الموسيقية من زاويتين :

أولاً : الشكل الموسيقى الخارجى فى إنشاد السيرة النبوية .

ثانياً : القالب الموسيقى أى المحتوى الموسيقى لإنشاد السيرة النبوية .

أولا : الشكل الموسيقى الخارجى فى إنشاء السيرة النبوية

يرتبط شكل البناء الموسيقى بشكل البناء الشعرى أو النثرى فى تأليف السيرة النبوية ويتماثل الشكلان .

(أ) **البناء النثرى فى** « السيرة النبوية » للطريقة الحامدية الشاذلية[٨] .

إن شكل البناء النثرى فى السيرة النبوية للطريقة الحامدية الشاذلية يتكون من فقرات ، كل فقرة تشتمل على موضوع محدد من موضوعات السيرة النبوية ، ويربط ـ الشيخ مؤلف السيرة ـ بين هذه الفقرات « بفقرة مستقلة بالصلاة على النبى ـ تسمى « العطور » ـ متكررة ، ويتحقق بتكرارها التسلسل فى سرد مراحل السيرة النبوية وتكامل موضوعها فى إطار فنى يتكون هيكله العام من :

١ ـ مقدمة يلقى فيها ـ « الشيخ المؤلف » الضوء على حقيقة أن محبة المصطفى ﷺ هى الوسيلة الكبرى لتوالى النفحات الإلهية ويرجو ـ الشيخ ـ فى نهاية المقدمة قائلا « أرجو بذلك إن تشملنى نظرة من نفحات الحضرة النبوية ، يصلح الله بها حالى ، ويفرج بها عنى ، وإخوانى وجميع من أحب الرسول » .

٢ ـ تبدأ السيرة ، بالوحدة المتكررة التى تربط بين فقرات السيرة ، وهذه الوحدة هى التى ـ تسمى « العطور » ـ « عطر الله قبره الشريف بعطر شذى من صلاة وتسليم ، اللهم صلى وسلم وبارك عليه . »

ـ وتتكون « السيرة النبوية » من ست عشرة فقرة تتناول الموضوعات الآتية بالترتيب :

- **نسب الرسول عليه السلام (وحمله وولادته)**
- **رضاعته ومهده**
- **شق صدره الشريف ونشأته الأولى**
- **نشأته الثانية**
- **بعثه**
- **هجرة أصحابه عليه السلام إلى الديار الحبشية**
- **الإسراء والمعراج**
- **هجرته عليه السلام**
- **بقية سيرته الشريفة**
- **أوصافه الشريفة**
- **أخلاقه السنية**
- **لباسه**
- **مأكله**
- **شربه**
- **معجزاته**

ـ التوسل . وفى فقرة التوسل التى يختم بها ـ الشيخ المؤلف ـ السيرة النبوية بقول « نسألك اللهم بك سبحانك لا نحصى ثناء على ذاتك العلية ، وبذاتك الأقدس وصفاتك وأسمائك الحسنى مالم نعلمه وما علمناه ، وبنبيك سيدنا محمد ﷺ صاحب التقدم والأولية ، وبجميع الأنبياء والمرسلين والملائكة والمقربين والصحابة وكل عبد أواه . أن تمن علينا برضاك وتوفقنا لاقتفاء الآثار المحمدية » .

إن الشكل الموسيقى لإنشاء السيرة النبوية مماثل تماما لهيكل بنائها النثرى فهو يتكون ـ أيضا ـ من لحن « المقدمة » لشطرين من الشعر « يارب صلى على الحبيب محمد ، خير الوجود المصطفى نور الهدى » ثم من فقرات موسيقية ـ ست عشرة فقرة . كل فقرة منها ذات طابع موسيقى مميز . ويربط

بين هذه الفقرات الموسيقية ، لحن واحد متكرر هو ـ لحن العطور ـ وتكرار هذا اللحن هو الذى يربط الفقرات الموسيقية ويحقق لها تسلسلها ويرسم لحركتها المتتالية شكلا دائريا ، على صفحة خيال المستمع .

(ب) ــ البناء الشعرى فى « السيره النبوية للطريقة الحامدية الشاذلية يتكون هذا البناء الشعرى من « ٦٥ بيتا » وهو شعر تقليدى يلتزم القافية الواحدة ويرتبط الشكل الموسيقى بالبناء الشعرى من حيث تتابع « الأبيات » وهيكل الميزان الشعرى وإيقاعاته . وينقسم البناء الشعرى والشكل الموسيقى المطابق له إلى قسمين ، يحتوى القسم الأول على تناول موضوع « نسب الرسول عليه السلام » و « حمله وولادته » وينتهى هذا القسم بنهاية البيت الشعرى « الآتى »

« وهناك قد جاء المخاض وعند ذا
وضعته كالبدر المكمل أو حدا »

وبعد هذا البيت الشعرى مباشرة ينقطع المنشدون عن أداء « ألحان الشعر » ويرددون بإلقاء « شبه منغم » « صلى الله على محمد ﷺ » ومع هذا الأداء المتكرر (٧) مرات يقف المنشدون بعد أن كانوا جالسين ـ يقفون احتراما لذكر لحظة « ميلاد الرسول عليه السلام » .

ثانيا : القالب الموسيقى لإنشاد السيرة النبوية

نتناول بالتحليل العناصر الموسيقية التى يحتوى عليها هذا القالب فى النص النثرى والنص الشعرى

١ــ القالب الموسيقى فى النص « نثرا »

(أ) المقام الموسيقى[٩] :

يقوم رئيس المنشدين فى الطريقة الصوفية بصياغة الأنغام الملائمة لمعانى السيرة النبوية وأسلوب كتابتها ــ نثرا ــ وهو يختار الأنغام الملائمة فى ضوء معرفته العميقة بالمقامات الموسيقية المتنوعة والمتعددة الأثر نفسيا . فمنها على سبيل المثال لا الحصر ـ ما يصلح للتعبير عن حالة الفرح والبهجة ومنها ما يصلح للتعبير عن حالة الحزن أو الخشوع ، ومنها ما يصلح للتعبير عن حالات الجهاد والحروب . ويسمى « المقام الموسيقى » الذى اختاره الشيخ « محمود الزهار » رئيس المنشدين فى الطريقة الحامدية الشاذلية ـ رحمة الله عليه ـ يسمى « مقام البياتى » . واستخدام هذا المقام الموسيقى شائع فى الإنشاد الصوفى ـ فى مصر عموما ـ وذلك لما له من تأثير قوى فى التعبير عن شفافية الروح الإنسانية وحالة الوجد . ونظرا لتعدد أنواع المقامات الموسيقية العربية وتنوع أثرها النفسى فإن المنشد المنفرد يستخدم فى صياغته النغميه مختلف المقامات للتعبير عن الموضوعات المختلفة فى سياق السيرة النبوية . وأحد الأمثلة التطبيقية لذلك أننا نجد ، المنشد المنفرد ينتقل من استخدام « مقام البياتى » إلى استخدام مقام قريب منه هو « مقام الصبا » ليبدأ منه المنشدون أداء ـ لحن العطور ـ الذى يربط بين فقرات السيرة النبوية . ولقد اختار الشيخ المنشد المتفرد « مقام الصبا » فى صياغة ـ لحن العطور ـ لأن طابع الحزن الإنسانى الرفيع الذى يمتاز به « مقام الصبا » هو الملائم لكلمات اللحن ـ « عطر اللهم قبره الشريف بعطر شذى من صلاة وتسليم » .

(ب) الأداء :

ــ ويبدأ لحن مقدمة السيرة النبوية من مقام البياتى تنشده جماعة المنشدين « يارب صلى على الحبيب محمد
خير الوجود المصطفى نور الهدى »

ويمتاز هذا اللحن بالبساطة فى أبعاد أنغامه التى تلائم الأداء الجماعى ـ والذى يشترك فيه جميع أتباع الطريقة ، ولا يحتاج منهم ، لأدائه ، أكثر من مرحلة التدريب الأولية لإخراج درجاته النغمية صحيحه . ـ ثم يبدأ المنشد المنفرد ـ وهو رئيس المنشدين ـ أداء أول جمله فى المقدمه « الحمد لله الذى أظهر الأكوان من نور خير البرية » وأهم خصائص أداء المنشد المنفرد هى العناية بإظهار البراعة فى أداء الحركات اللحنية والتى تحتاج إلى تدريب شاق لإتقانها ، « وأوضح مثال لذلك حركة الأنغام فى أداء المنشد ـ « الحمد لله » إذ يبدأ أداءه من درجة النغمة الأولى فى « سلم مقام البياتى » ثم يقفز بصوته ارتفاعا إلى درجة النغمة السابعة فى هذا السلم الموسيقى ، ومنها وبعد حركة صوتية سريعة بين الدرجتين النغميتين السادسة والسابعة يستقر أداء المنشد المنفرد على الدرجة النغمية الثامنة (فى سلم مقام البياتى) ودرجة النغمة الثامنة هى الترديد الصوتى الحاد لدرجة النغمة الأولى التى يبدأ بها « سلم المقام الموسيقى » .

ــ وأهم ما يلتزم به المنشد المنفرد فى الأداء الصوفى هو :

١ ــ إتقان مخارج الحروف
٢ ــ الحرص على إظهار موسيقية الألفاظ من حيث حسابات «المد» و « الاقتصار » وتحقيق الهمز ، وإتمام الحركات ، وإيفاء الغنات ، وتفكيك الحروف .
٣ ــ إتقان أداء النبر القوى والضعيف فى أماكنه الصحيحة سواء فى النثر أو فى الشعر .
٤ ــ العناية بحساب وتقدير درجة قوة إخراج الصوت الملائمة مع مضمون النصوص النثرية أو الشعرية للسيرة النبوية مثل قوة

إخراج الصوت على مستويات « الهمس » و « الجهر » و « الجهر العالى » و « أعلى من السر » . وهذه هى مصطلحات التعبير الخاصة بأدب الموسيقى الصوفية .

(ج) ــ أسلوب صياغة النغم :

هو أسلوب الابتكار النغمى « الفورى » أى - دون تحضير سابق - إلى الابتكار النغمى من وحى الإنشاد - ويمتلك المنشدون فى الطرق الصوفية فى وقتنا الحاضر ، ثروة طائلة موروثة من « صيغ النغم » التى ابتكرها المنشدون الموهوبون القدماء منذ تأسيس الطرق الصوفية بشكل متكامل بلغ ذروة النشاط فى مصر فى القرن السابع والقرن الثامن الهجرى ، وهكذا ومع مرور الزمن فقد تشكل أسلوب الابتكار الفورى للأنغام فى صيغ موسيقية - موروثة - ذات شكل موسيقى محدد ذى أسلوب فى الأداء يسمى « الأسلوب الحر » وهذه الصيغ الموسيقية الموروثة يؤديها المنشد المنفرد فى وقتنا الحاضر - ويضيف إليها من قريحته المبدعة - ابتكارات لحنية جديدة - لحظة أدائه الإنشاد ودون تحضير سابق -

(د) الإيقاع :

لا يستخدم المنشد المنفرد فى أسلوب صياغة أنغام « السيرة النبوية » أشكالا إيقاعية موزونة ، ذلك لأنه يلتزم فى صياغته النغمية - متابعة - صياغة السيرة النبوية بأسلوب النثر الأدبى . وعنصر الإيقاع فى أسلوب النثر العربى - الفنى - هو عموما من نوع - الإيقاع الحر - غير الموزون ، وذلك رغم ما قد يتخلل النثر العربى - الفنى - من « السجع » أى التقطيع الإيقاعى المنتظم فى بعض الفقرات . إن المنشد المنفرد يستلهم شكل إيقاع نغماته من شكل إيقاع « النثر الأدبى » ومن طبيعة حركة هذا الإيقاع التى تفرضها أسس حركة الكلمات والعبارات والجمل عند النطق بها فى إطار النسيج النثرى العام لنص السيرة النبوية .

٢ ــ القالب الموسيقى فى النص الشعرى

(أ) المقام الموسيقى :

إذا كان رئيس المنشدين قد استخدم أنواعا مختلفة من المقامات الموسيقية ذات التأثير النفسى المتنوع عند أدائه للنص النثرى للسيرة النبوية ، فإن رئيس المنشدين يستخدم عددا قليلا من المقامات الموسيقية فى صياغة أنغام النص الشعرى للسيرة النبوية .

(ب) **الإيقاع** : إن صياغة النغم فى النص الشعرى موزونة « إيقاعيا » مرتبطة بأوزان الشعر وقافيته .

(ج) **الأداء** : إن دور المنشد المنفرد الذى يحتل مكان الصدارة فى أداء إنشاد النص النثرى للسيرة النبوية - يختفى فى إنشاد النص الشعرى حيث يحتل أداء الجماعة - جماعة المنشدين - مكان الصدارة فى هذا الإنشاد . كما يعتمد على « اللحن الواحد » المتكرر .

ــ يقوم المنشد بأداء حركات نغمية - بدون كلمات - يربط بها عبارات اللحن الذى يؤديه المنشدون - وأيضا فإن المنشد المنفرد يقوم بمهمته فى قيادة أداء المنشدين للنص الشعرى وضبط إيقاع اللحن - بالتصفيق بيديه - وإعطاء الطبقة الصوتية للمنشدين بإشارة من صوته - كما يقوم المنشد المنفرد بترديد « حى » و « مدد » فى أداء « شبه منغم » أى قريب من « الكلام العادى » أكثر منه إلى « اللحن » والمنشد المنفرد يقوم بذلك الترديد من حين إلى آخر وهو يغذى بذلك حالة الوجد لدى أتباع الطريقة المشتركين فى إنشاد السيرة النبوية . - وعادة يستتبع إنشاد النص الشعرى للسيرة النبوية « إنشاد بعض قصائد الشعر » فى مدح الرسول عليه السلام ويشترك فى إنشاد هذه القصائد جميع الحاضرون من أتباع الطريقة . وبعض ألحان قصائد المديح من إبداع رئيس المنشدين - الشيخ محمود الزهار - رحمة الله عليه ، والبعض الآخر مقتبس من ألحان قديمه .

النتائج :

١ - إن الطرق الصوفية ابتكرت أسلوبها الخاص فى «صياغة الألحان الفورية» - لحظة الإنشاد ، دون تحضير سابق . - ولقد تكون للطرق الصوفية عبر عدة قرون ثروة من ألحان القصائد الصوفية التى تؤدى «إجماعيا» كما تكون لديها ثروة أيضا من أساليب إبداع النغم الفورى - التى ابتكرها المنشدون المنفردون الموهوبون .

٢ - التزمت الطرق الصوفية فى صياغة النغم للنص النثرى أو الشعرى للسيرة النبوية «أصول فن التجويد» ، والبعد عن الترجيح - وهو الغناء عند العرب - ، والترقيص ، وهو التنويع بالزيادة أو بالنقص فى نسب أطوال حروف الألفاظ .

٣ - منعت معظم الطرق الصوفية استخدام الآلات الموسيقية فى إنشاد السيرة النبوية أو الإنشاد فى مختلف مجالات النشاط الصوفى لهذه الطرق ، وهى بذلك اعتمدت اعتمادا كاملاً على «الأصوات البشرية» وهكذا وضعت الأسس والتقاليد التطبيقية لمدرسة الإنشاد الدينى الإسلامى .

٢ - الحضرة : هى اجتماع أتباع الطريقة - ويسمون فى الطريقة الحامدية الشاذلية - «الأحباب» اجتماع هؤلاء الأحباب لأداء الذكر والإنشاد بقيادة شيخ الطريقة .

٣ - كتاب مظهر الكمالات فى مولد سيد الكائنات ، يحتوى على تأليف السيرة النبوية نظما ونثرا ، للشيخ الإمام العارف بالله سيدى سلامة الراضى (رض) مؤسس الطريقة الحامدية الشاذلية .

٤ - قصائد «البوصيرى» و « ابن دقيق العيد » وغيرهما من الشعراء الذين استحدثوا قصائد فى مديح الرسول عليه الصلاة والسلام ، وتحدثت قصائدهم عن حسب النبى ونسبه ، وعن جوانب من سيرته وأخباره وأحواله . . . « انظر كتاب الأدب الصوفى فى مصر - فى القرن السابع الهجرى - للدكتور صافى حسين «دار المعارف بمصر » .

٥ - وهذا الترتيب مأخوذ من (مولد النبى ﷺ «المسمى» الأسرار الربانية «تأليف العارف بالله» السيد محمد عثمان الميرغنى - وتم نسخه فى ٢٦ رجب سنة ١٣٥٢ هجرية . ومنهج السيرة النبوية فى هذا التأليف هو كما فى غيره من المؤلفات مقتبس - فى تقسيماته الرئيسيه - من منهج السيرة النبوية - كما جاء فى سيرة ابن هشام (أبو محمد عبد الملك بن هشام المعافرى) المتوفى فى مصر سنة ٢١٣ هجريه - أنظر السيرة النبوية - ابن هشام - الجزء الأول .

٦ - قانون طريقة السادة الحامدية الشاذلية :
مادة (٢٧) لا يجوز ضرب الدف والصنج ، وذوات الأوتار وما يشابهها والطبل والدربكة ، ولا يجوز استعمال الزمارة أو الناى المشهور بالصفارة ، مطلقا ، لا فى حضرة ولا فى موكب .

تعليق الباحث :

لوجود مثل هذه المادة - التى تمنع استخدام الآلات الموسيقية - فى قوانين الطرق الصوفية - خلفية تاريخية ترجع إلى القرن السابع الهجرى ، حيث هاجم الفقهاء استخدام الصوفية لألحان الغناء وفرجها بالنشاط الصوفى - وبلغ هجوم الفقهاء إلى درجة اتهامهم «الصوفية بالخروج علنا على «الدين والشرع» - وكان « ابن الجوزى » (٦٥٦ هـ) من بين الذين شنوا حملة قوية على صوفى عصره ، فاعتبر غناءهم محرما ، واعتبرهم بسبب ذلك من إخوان « إبليس » . وأيضا صدر كتاب « أبو بكر الطرطوشى » يشتمل على نفس النوع من الهجوم ضد الصوفية . ولقد حاول الصوفية فى دفاعهم عن ألحانهم وإنشادهم الصوفى الاستناد إلى القرآن الكريم وأحاديث الرسول عليه السلام للتدليل على سلامة موقفهم فى استخدام الموسيقى ، وكان «أبو حامد الغزالى» (ت ٥٠٥ هـ) هو أول من حاول التوفيق بين الاتجاهين « اتجاه الفقهاء من جانب - واتجاه الصوفية من جانب آخر » حول استخدام الموسيقى فى الأغراض الصوفية والدينية عموما ، حيث انتهى الإمام الغزالى إلى الحكم على أن «الغناء والسماع يكون حراما لمن غلبت عليه شهوة الدنيا ، ومكروها لمن يتخذه على سبيل اللهو ، ومباحا لمن لا حظ له إلا التلذذ بالصوت الحسن ، ومستحبا لمن غلب عليه حب الله ولم يحرك منه إلا الصفات المحمودة ، وتلك هى مرتبة أهل التصوف فى سماعهم ومواجدهم» . (انظر : زكى مبارك : الأخلاق عند الغزالى - انظر بحث فنون المتصوفة : عادل الهالوسى - بغداد .)

هذا وإننا نعتبر أن الأمام «الغزالى» هو أول عالم - فى العصور التاريخية الوسطى - يضع الأسس الأولى «لعلم النفس الموسيقى» وهو علم حديث النشأة منذ أواخر القرن الماضى . ومجاله هو علم النفس التجريبى ، ويشمل دراسة وتحليل السلوك الموسيقى ابتداء من الموسيقى البدائية إلى الموسيقى فى أعلى مراحلها نظريا وتكنيكيا - وتأثير ذلك وعلاقته بالجوانب العاطفية والعقلية للإنسان . [انظر علم النفس الموسيقى - قاموس جروفز الموسيقى] .

٧ - استمعت إلى إنشاد السيرة النبوية كاملة من أحد المشايخ قراء الطريقة «الأحمدية الدندراوية» - ومركز مشيختها محافظة «قنا» - استمعت إلى الإنشاد وبعدانتهاء أتباع الطريقة «الدندراوية» من أداء « الذكر فى الحضرة » - داخل مسجد الطريقة فى البساتين - بالقرب من مسجد الإمام الشافعى بدائرة قسم الخليفة - وقمت بتسجيل السيرة النبوية فى حين إنشادها - بعد الانتهاء من الحضرة .

٨ - انظر النص النثرى الكامل للسيرة النبوية - فى كتاب « مظهر الكمالات فى مولد سيد الكائنات » للإمام العارف بالله السيد سلامة الراضى (رض) مؤسس الطريقة الحامدية الشاذلية . و « الطريقة الحامدية الشاذلية » هى أكثر الطرق الصوفية انتشارا وتأثيرا فى مصر على وجه الخصوص وفى العالم الإسلامى بشكل عام . ومؤسسها فى مصر هو « السيد سلامة حسن الراضى » (رض) المكنى « بأبى حامد » [١٨٦٧ م - ١٩٣٩ م] وهو من نسل قبيلة حجازية وفدت إلى مصر مع الفتح الإسلامى ، واستقرت فى « صعيد مصر » - محافظة المنيا - ويسمى جده لأبيه [سيدى حامد] وله ضريح ومسجد مشهور - حتى الأن - بمدينة المنيا . وتنتمى الطريقة الحامدية الشاذلية فى تعاليمها إلى تعاليم الطريقة الشاذلية الأصيلة التى أسسها « أبو الحسن الشاذلى » وهو أصلا مغربى - من أقطاب التصوف الإسلامى - ولد ببلاد المغرب سنة ٥٩٣ هـ وتوفى فى مصر سنة ٦٥٦ هـ ودفن فى حميدة بصحراء عيذاب وتقع بين محافظة قنا ومدينة القصير ، بالبحر الأحمر . [أنظر كتاب « المدرسة الشاذلية الحديثة وإمامها (أبو الحسن الشاذلى) تأليف الدكتور عبد الحليم محمود .

٩ - المقام الموسيقى
هو سلم ، يتكون من ٨ درجات نغمية بينها ٧ مسافات صوتية تسمى « مسافات موسيقية » وأى تغير فى نسب هذه المسافات يغير الطابع الصوتى للمقام الموسيقى وبالتالى يغير أثره النفسى . والموسيقى الأوربية تحتوى على مقامين موسيقين هما : المقام الكبير ، والمقام الصغير ، الأول يستخدم عادة للتعبير عن المشاعر القوية ، والثانى يستخدم عادة للتعبير عن الإنكسارات النفسية - والطابع الحزين بشكل عام . أما الموسيقى العربية فهى تحتوى على عدد كبير من المقامات المتنوعة فى نسب مسافاتها الموسيقية ، وأيضا فى تأثيرها النفسى عظيم التنوع . هذا «والمقام الموسيقى» يعنى فى مدرسة العراق الموسيقية قالبا من القوالب الموسيقية أى « بناء موسيقى » أوصيغة للتأليف الموسيقى بينما يعنى « المقام الموسيقى » فى مصر « عنصرا موسيقيا أى سلما موسيقيا يتكون من ٨ درجات أنغام يؤلف منها المؤلف الموسيقى موضوعا أى قالبا موسيقيا . »

٤ - فى ضوء تجربة الإبداع الموسيقى الصوفى تبلورت قيم رفيعة فى التذوق الموسيقى - قامت مدرسة مشايخ الطرق الصوفية الموسيقية بنشرها بين أهل الطريقة والناس عموما الذين يحضرون للاستماع إلى إنشاد - المشايخ - فى المسجد أو فى السرادق العام ، وليس من الضرورى أن يكونوا من أتباع الطريقة الصوفية .

٥ - عناية المشايخ الموسقيين فى الطرق الصوفية باستخدام مقامات الموسيقى العربية - ساعد - على حفظ تراث الموسيقى العربية «النظرى» والتراث العملى الذى لم يدون والذى كان من الممكن أن يندثر بعد انهيار الحضارة الموسيقية الإسلامية فى بغداد - بفعل التتار - وسقوط مدرسة الأندلس الموسيقية الإسلامية فى أسبانيا .

٦ - إن التراث الموسيقى الذى تمارسه الطرق الصوفية فى مصر حتى الآن هو السد المعنوى الذى يحمى الشباب فى مصر من الانسياق الأعمى نحو ممارسة الأنواع الصاخبة المجنونة من موسيقى «الجاز والبوب . . .» التى هزمت الروح المعنوية لقطاعات كبيرة من شباب العالم خصوصا عندما أصبحت هذه الأنواع الموسيقية كلزوم الشىء بالنسبة للمخدرات ، وهذا ما ساعد على انتشار الجريمة والروح العدوانية والتفسخ الخلقى فى أوساط الشباب على مستوى العالم .

اقتراحات :

١ - إنشاء أرشيف لوثائق الموسيقى الصوفية (المدونات - وتسجيل التراث الشفوى قبل أن ينقرض) على مستوى - مصر - والوطن العربى الكبير - والعالم الإسلامى .

٢ - إنشاء مركز أبحاث خاص بالدراسات الموسيقية الإسلامية يضم باحثين موسيقيين مهتمين بالدراسات الإسلاميه - على المستوى العربى والإسلامى العالمى .

٣ - العناية بمدارس «المشايخ الموسيقية» التابعة للطرق الصوفية الكبيرة ، ودعمها بالوسائل التعليمية الموسيقية وتشجيعها أدبيا وماليا .

٤ - تدريس مادة علم القراءات القرآنية وفن التجويد فى معاهد الموسيقى العربية - فى مصر والدعوة لتحقيق ذلك على مستوى البلاد العربية فى إطار مجمع الموسيقى العربية - التابع للجامعة العربية ، ومقره حاليا فى «بغداد» .

٥ - تدريس تذوق أدب الموسيقى والشعر الصوفى فى المدارس والمعاهد الدينية بشكل أساسى . وفى مدارس التعليم العام .

٦ - تخصيص تقديم برامج ثقافية للموسيقى الصوفية فى الإذاعة والتليفزيون .

سليمان جميل

الهوامش

الشروح فى «الهامش» حسب الأرقام الموضحة فى البحث

١ - من أمثلة القوانين : قانون طريقة السادة الحامدية الشاذلية - بالجمهورية العربية المتحدة - للإمام العارف بالله سيدى سلامة الراضى مؤسس الطريقة الحامدية الشاذلية . نسخة معدلة وصادرة فى شوال سنة ١٣٨٤ هـ الموافق فبراير سنة ١٩٦٥ م .
- «وبعد» فهذا قانون وضع ليكون أصلا للسير عليه عند جميع من ينتسب إلى طريقنا (الحامدية الشاذلية) وهو عشرة أقسام :

القسم الأول : أصول الطريق
مادة (١) مقصد أهل الطريق ، الوصول إلى معرفة الله ونيل رضاه ، والقيام بحقوق العبودية ، وتأدية حقوق الربوبية .
مادة (٢) طريقنامبنية على الكتاب والسنة ، بريئة من البدع المذمومة شرعاً .
مادة (٣) من أصول طريقنا مجاهدة النفوس .

الذى ثار حولها ، ثلاث روايات جادة إلى مدار اهتمام جمهور القراء الواسع الذى طالما استأثرت به روايات التسلية والإثارة ، وروايات التجسس والخيال العلمى . وهذه الروايات الثلاث هما الروايتان اللتان أزاحتهما رواية سلمان رشدى عن الجائزة ، ورواية وليام جولدنج (طقوس العبور) التى فازت بالجائزة نفسها فى العام السابق ١٩٨٠ .

وقد استطاعت رواية سلمان رشدى أن تثير الاهتمام بالجائزة و الرواية الجادة معاً لأنها طرحت مجموعة من الرؤى والقضايا التى خرجت بالرواية الإنجليزية من مأزق الركود الذى عاشته لسنوات عديدة . فقد استخدمت مجموعة من الأدوات الفنية الناضجة التى بلورتها الرواية الإنجليزية الحديثة وخاصة لدى الكاتب الإيرلندى الكبير . جيمس جويس ، وزواجت بينها وبين إنجازات واحدة من أعظم الروايات الإنجليزية وأكثرها حداثة فى نفس الوقت ، بالرغم من أنها قد

الكاتب الباكستانى سلمان رشدى

ميراث الماضى .. ولعبة تغيير المنظور الروائى

د . صبرى حافظ

عندما فاز سلمان رشدى بجائزة الناشرين الإنجليزية عام ١٩٨١ عن روايته الهامة (أبناء منتصف الليل) أثار فوزه زوبعة أدبية ونقدية كبيرة فقد انتزعت روايته الجائزة وقتها من روايتين كبيرتين هما (القوة الأرضية) للكاتب الإنجليزى الكبير أنتونى بيرجيس ، و (الفندق الأبيض) للكاتب الطالع د . م . توماس . وحظيت باهتمام جمهور واسع من القراء برغم تعقد بنائها ، وجدّية موضوعها ، وتشابك عالمها . وردّت هذه الرواية إلى الجائزة اعتبارها وحوّلتها بالفعل إلى جائزة هامة وكبيرة .

فبعد أن كانت رواية بينولوبى فيتزجيرالد (بعيدا عن الشاطىء) قد وزّعت ستة آلاف نسخة ، ارتفعت بعد فوزها بجائزة عام ١٩٧٩ إلى أربعة عشر ألفا ، أدى فوز سلمان رشدى بالجائزة إلى ارتفاع توزيع روايته إلى أكثر من مائتى ألف نسخة ، قبل صدور طبعتها الشعبية التى ارتفع معها الرقم إلى أكثر من نصف مليون . وهو رقم لم يسبق تحقيقه فى تاريخ هذه الجائزة . كما شدّ فوز (أبناء منتصف الليل) ، والاهتمام الكبير

كتبت عام ١٧٦٠ ألا وهى رواية لورانس ستيرن (ترسترام شاندى) ، أو بالأحرى إذا أردنا العنوان كاملاً (حياة وآراء ترسترام شاندى المحترم) . فمزجت بذلك أهم ملامح الحداثة فى الرواية الإنجليزية فى حاضرها وماضيها . إذ أخذت من جويس تحطيمه لمنطق التتابع الزمنى ، وتذويبه لفكرة الزمن ذاتها وتركيزه على نسبيتها ، وغوصه فى قيعان النفس البشرية لاستخراج مكنوناتها الدفينة ، وفرجت ذلك كله بغرام ستيرن باللعب على فكرة مشروعية القصّ وعلاقته المعقدة بالواقع .

وقدمت ذلك كله إلى أفق الرواية الإنجليزية من خلال منظور جديد ، هو منظور المستعمرين (بفتح الميم) الذين ترك الاستعمار الإنجليزى على أرواحهم جراحا لا تندمل ، وندوبا لا أمل فى التخلص منها . حتى ولو أصبحوا جزءا من الثقافة الإنجليزية ، والواقع الإنجليزى ، وحتى الضمير الإنجليزى المعاصر . وقدمت هذا كله من خلال تناولها لموضوع بالغ الأهمية بالنسبة للقارىء الإنجليزى عامة ، وللمثقف

الإنجليزى على الأخص ، وهو موضوع الهند . والذى كتب عنه الكثير من الروائيين الإنجليز من أ.م فورستر (الطريق إلى الهند) حتى (رباعية الراج ــ أى الأمراء الهنود) و (البقاء) لبول سكوت . لكن أهمية (أبناء منتصف الليل) هى أنها رواية إنجليزية عن الهند مكتوبة من منظور هندى .

فقد ولد سلمان رشدى فى بومباى فى يونيو عام ١٩٤٧ ، أى قبل شهرين فقط من منتصف الليل الذى تتحدث عنه روايته ، منتصف ليلة ١٥ أغسطس ١٩٤٧ : أى اللحظة التى بدأ بها استقلال الهند . فى هذه اللحظة التاريخية الهامة ولد ١٠٠١ هندى ، وكان سليم سناى بطل (أبناء منتصف الليل) أحد أبناء الهند الذين جاءوا فى موعد تاريخى مع القدر ، ليكونوا أول الهنود الذين ولدوا أحرارا . فهل عاشوا أحراراً ؟ هذا هو السؤال المرّ الذى تطرحه الرواية ، وحتى تجيب عنه تطرح مجموعة أخرى من الأسئلة الهامة مثل : هل يمكن التحرر من ميراث الاستعمار الثقيل ؟ وما هو الثمن ؟ أهو امتياز أن يملك أبناء منتصف الليل عنان الأمر بأيديهم ؟ ، أم تراها لعنة لأنها مزقت الأمة الهندية إلى شطرين ؟ هل هؤلاء الأحرار الجدد حقا سادة أمورهم ؟ أم هم ضحية تواريخ لايستطيعون الفكاك منها ؟

كل هذه الأسئلة ، وغيرها كثير ، تدور على امتداد صفحات رواية سلمان رشدى التى تنهض على الجدل الدائم بين التاريخ والواقع ، وبين الرواية والإثنين معاً فى الوقت نفسه . كما تنهض أيضا من الناحية البنائية على لعبة تغيير المنظور الروائى بصفة مستمرة . إذ تهب بطلها ــ وهو لمايزل فى التاسعة من عمره عند اندلاع اضطرابات بومباى أو اشتعال حرب السويس التى نعرفها باسم العدوان الثلاثى ــ أذنا تمكنه من التقاط ما يدور فى خلد نجوم السينما حتى كريشنا مينون وجواهر لال نهرو .

بل لقد أعطاه من البداية القدرة على هتك حجب الزمن والعودة فيه إلى الوقت الذى كان يغازل فيه جدّه الطبيب جدّته الشابة من وراء ثقوب ملاءة السرير المنشورة بينهما . أو إلى الوقت الذى عانى فيه والداه من القلق وهما ينتظران إعلان مونتباتن لانشطار وطنه إلى بلدين ، أو وهما ينتقلان إلى المزرعة التى أخذاها فى صفقة غريبة مع أحد الإنجليز الراحلين ليصحبا بذلك من سراة ملاك الأراضى . ثم زوده بعد ذلك بمقدرة أعمق على الغوص فى أعماق الشخصيات ، وعقد مجموعة من العلاقات الحميمة بين أحداث التاريخ ووقائعه وتصرفات الشخصيات ومصائرها .

ومن خلال سليم بطل (أبناء منتصف الليل) تمزج الرواية التاريخ بالواقع ، والشخصى بالعام ، والواقعى بالخيالى فسلمان رشدى يؤمن ، فيما يبدو ، بما يذهب إليه منظرو المدرسة التفكيكية ، من أن التاريخ ليس إلا نوعاً خاصا من القصّ . تلعب فيه مجموعة من الإشارات المركبة تركيبا جماليا دوراً بارزا . إنه نوع من البلاغة التى تطمح إلى أن تكون حقيقة . فالأحداث فى التاريخ المكتوب ليست وقائع حية وإنما « نصوص » مكتوبة تنطوى على فهم مدونها الكامل أو القاصر ، وتتطلب القراءة والفهم والتفسير . وإذا كان التاريخ قصّا ، فالقصّ أيضا تاريخ . ولاغرو فقد برهنت أعمال الكسندر سولجينتش وجابرييل جارسيا ماركيز أن الحقائق التى توءد أو تطمس أو تمحى من التاريخ ماتلبث أن تعاود الظهور عبر الخيال التعويضى فى صورة قصّ ساحر فريد .

بل ويذهب سلمان رشدى إلى أبعد من ذلك إذ يقول فى (أبناء منتصف الليل) إن ما هو واقعى وما هو حقيقى ليسا بالقطع نفس الشىء . ومن هنا فإنه يطرح التاريخ الاستعمارى فى الأدب الإنجليزى من منظور جديد . منظور أبناء درّة التاج البريطانى التى هوت . يطرحه عبر تناوله للأجيال الثلاثة التى تمتد من جيل الجد حتى جيل «أبناء منتصف الليل» فى أسرة سليم سيناى ، وقد اشتبك مصيرهم بتواريخ بلدهم ومقاديرها بصورة نحس معها أن التحرر من المستعمر أسهل كثيرا من التملص من إسار الماضى أو الانفلات من ميراثه المبهظ الوطأة . وندرك معها أيضا أن التاريخ الذى نعرفه عن الهند ، تاريخ مكتوب من وجهة النظر الإنجليزية ، وبالتالى فإنه نوع خاص من القصّ الذى له علاقة بالواقع بلاشك ، ولكنه ليس الواقع بالقطع .

بل إن رواية سلمان رشدى نفسها تدفعنا إلى الشك فى حقيقية الكثير من أحداثها . وذلك من خلال لجوئها إلى لعبة تغيير المنظور الروائى تارة . وإلى إعادة رواية الأحداث فيها أكثر من مرة تارة أخرى ، بل وإلى الإعلان المباشر ــ كما فى مطلع فصلها الأخير المعنون ب «تعويذة الساحر» ــ إن ما قاله فى بعض الأجزاء السابقة كان كذبا ولم يحدث قط وأن محاولته للتعامل مع سنة الطوارىء التى أعلنتها أنديرا على أنها منتصف ليل طوله ٣٦٥ يوما هى مجرد محاولة رومانسية . وتفعل الرواية ذلك كله عمداً لأنها تعتقد أن لعبة الشك واليقين هى المدخل الضرورى للوصول إلى أىّ يقين على الإطلاق ، أو حتى للاقتراب من مشارف الحقيقة . لكن هل باستطاعة الإنسان أن يقترب حقا من مشارف الحقيقة ؟

إن نهاية الرواية القائمة تشكك فى ذلك . لأن بطلها الذى حاول استيعاب الماضى وتخليده ، ولا أقول تجميده ، فى

كلمات ، ما إن يحاول استشراق المستقبل والسيطرة عليه حتى يبصر نفسه وقد ديس تحت الأقدام الملايين الهندية السبعة التى يبدو أن زحفها الطويل عبر القرون لايعبأ بهموم الفرد وأحلامه فحسب ، ولكنه لا يتأثر حتى بهذه الأحداث التى تبدو للبطل وجيله من أبناء منتصف ليلة الاستقلال وكأنها أحداث جسام . وهذا الزحف المستمر ، والذى يبدو أن استمراره هو غايته ، يجهز على محاولة البطل لكشف أى غاية فى حياته ، اللهم إلا أن يداس تحت أقدام هـذا الزحف الدائم ويتحول إلى ذرة من الغبار الصاعد من خطواتهم المهرولة .

لكن المهم هنا ليس نهاية هذه الرؤ يا/الشهادة لأن الذى أثار الاهتمام بعمل رشدى الشائق هذا هو طريقته لصياغتها . فقد استطاع الكاتب أن يدخل القارىء فى تلافيف عالمه المتشابكة . وأن يطلعه على كل رؤ ى هذا العالم التحتية وصبواته وطقوس حياته اليومية بصورة دفعت الكثيرين إلى الشك فى كل معارفهم السابقة عن الهند . ودعت البعض إلى الاعتراف بأن رشدى قد كشف لهم عن هند جديدة لم يعرفوها من قبل قط . بل لقد دفعهم إلى الشك فى صلابة وحقيقة ما يعرفونه عن بقية بلدان العالم . والكشف والشك هما حصاد مثل هذه الأعمال الفنية الجميلة التى تدخلنا فى آليات الأعماق المحركة لمسيرة الحياة ، والحاكمة لمنطق الرؤ يـة والتصور والتفكـير . فالفن الجميـل يكشف ويحرر ويضىء .

ــ رؤى المهاجر . . وفداحة الإحساس بالعار

وإذا كانت (أبناء منتصف الليل) هى رواية سلمان رشدى الهامة الأولى ــ فله رواية قبلها لم تحظ بالاهتمام هى (جويمس) ــ عن الهند ، فإن روايته الجديدة (العار) تتناول القسم المبتور من شبه القارة الهندية (باكستان) ، والذى يشغل انفصاله بال الكثيرين من مثقفى الهند ويثقل ضميرهم . وإذا كانت رواية (أبنـاء منتصف الليل) مكتـوبة من منـظور هندى يكتب عن الهنـد ، فإن (العـار) مكتوبـة من منـظور مهـاجـر يعيش فى انجلترا ، ويكتب عن باكستان . واختلاف المنظور الكلى ــ برغم سيادة لعبة تغيير المنظور الروائى على امتداد الرواية ــ قد أدى إلى تغيير أسلوبى البناء والتناول فى هذه الرواية الجديدة .

ومن البـداية ، يـزجّ بنا المؤلف فى سـراديب لعبة الـوهـم والحقيقة ، الرواية والواقع . إذ نعرف أن الراوى كاتب يقيم فى بريطانيا ــ كرشدى تماما ــ وأنه يزور هذا البلد شبه الوهمى ، شبه الحقيقى والذى يدعوه بيكافيستان . وهو زائر يشك ــ إذا أردنا أن نضع شكوكه فى أكثر صورها تخفيفا ــ فى أحقية هذا البلد فى الوجود فى صورته الراهنة ، وهو تصور قريب من تصور رشدى السياسى الذى تعرفنا عليه فى روايتـه السابقـة ، وفى مقالاته وأحاديثه فى مختلف أجهزة الإعلام الإنجليزية . لكن سلمان رشدى الراغب أبداً فى أن يضع قارئه على الحافة الحرجة المغوية ، وفى قلب الأعراف الفاصلة بـين الوهم والحقيقـة ، يسارع بتنبيهنا إلى أنه ليس راوى الكتاب ، أو بأنه هو راوى الكتاب طوال الـوقت . ولكنه يتـوحد مـع الراوى فى بعض الأحيان وينفصل عنه فى أحيان أخرى ، وأن الهوة الفاصلة بينهما تتسع كلما اقتربت الزواية من نهايتها .

ومن هنا نجد أن الكاتب يريـد أن يضعنا من البـداية فى مواجهة الأزمة التى يعانى منها بطله . وهى أزمة عدم الاحتمال المدوّخة . بمعنى أنه مخلوق هامشى . يعيش أبداً على الحـافة الكائنة بين حقيقية وجوده وميوعة ماهيته . وهذه الأزمة ليست أزمـة ذات فى الزمن فحسب ، ولكنهـا أزمة ذات فى المكـان بالدرجة الأولى . ولذلك كان طبيعيا أن تنوسن هذه الميوعـة أطراف المكان أيضا . ولذلك فإن الرواية تقـول لنا إن البلد ليس باكستان ، أو ليس بالضبط باكستـان-فهناك بلدان : بلد حقيقى ، وآخر وهمى روائى خيالى مختـرع ، ولكنهما يحتـلان نفس الحيز . وهذا بالتالى يعنى أن الأحداث التى سنواجهها على امتداد هذه الرواية الطويلة توجد هى الأخرى ــ مثلها فى ذلك مثل الراوى والمكان ــ عند الحافة الحرجة الفاصلة بين الواقع والخيال . فهى ليست واقعية تماما ، ولا هى بالخيالية كلية . ولكنها تنهض على عملية الانحراف العمدى عن البؤ رة والتى تستهدف نزع الأحداث جزئيا من سياقها دون فصمها كلية عن إطارها المرجعى حتى نستطيع التعامل معها كفن دون أن نغفل أهميتها كواقع .

وتبدأ رواية (العار) بتقديم نفسها كقصة خيالية ،أوكحكايه خرافية من حكايات الأطفال ، ولكنها حكاية قـائمة وقـاسية معاً . إنها حكاية عن ثلاث أخوات غامضات ــ لاحظ دلالة الرقم ــ يتعهدن بالتربية طفلا اسمـه عمر الخيـام ــ وللاسم أيضـا إيحاءاتـه ــ فى أبهاء قصـر متـداع وفى حجراتـه الأيلة للسقوط ، فى مدينة خيالية اسمها مدينة (ق) أو)Q(وقاف هى إحدى المدن السحرية فى (ألف ليلة وليلة) . وعندما يهرب عمر من هذا القصر المسحور يتزوج من أميرة تعانى من داء غريب . هو أن إحساسها الحاد بالخجل والعار يدمى بـالتدريـج جهاز المناعة فى جسدها . وهو داء غريب بحق لأنه داء تفرزه آليات الرغبة الدفينة فى تدمير الذات . فهو فعل تحاول به الذات أن تدرأ عنها خطر مواجهة العالم الخارجى ، فإذا به ينخر فى روحها ويأتى عليها بالتدريج . وجدلية العار والمـوت هذه ، أو آليـة تدمير الذات بوهم الحفاظ عليها ، هى الجدلية الفاعلة فى أغوار

كل قوى التسلط التى تتناولها هذه الرواية والتى ستتعرف على عدد من تنويعاتها بعد قليل .

لكن أميرة الحكاية الخرافية ما تلبث أن تتبدى لنا فى صورة جديدة هى صورة صوفيا زنوبيا زوجة بطل الرواية وراويها عمر الخيام شكيل . لأن حكاية رشدى الخرافية لا تريد أن تنتهى بالجملة التقليدية . وعاشوا فى هناء وتبات وأنجبوا الصبيان والبنات حتى أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات . ولكنها تريد أن تنتهى بجملة تحريضية سافرة هى : «إن على الإنسان أن يحاول التخلص من الطغاة أحياناً» . والغريب أن الطاغية الذى تشير إليه الرواية هو الجنرال رضا حيدر.والد صوفيا نفسها ، وهو الأب بصورة عامة ، لأنه سيطل علينا مرة أخرى فى صورة محمد المرأة والد بلقيس .

والرواية فى مستوى من مستوياتها رواية عن موت الأب ، أو بالأحرى عن تدميره بصورة وحشية . وهى فى مستوى آخر رواية عن (العار) كما يقول عنوانها وهو هنا عار الأنوثة وانتفاء الرجوله والانفصام عن الماضى . وهى فى مستوى ثالث رواية عن العنف والتسلط الذى يدمر نفسه بنفسه وهو يتوهم أنه يحميها . وهى فى مستوى رابع رواية عن الهجرة ، وعن رؤى المهاجرين الذين اقتعلت جذورهم وأخفقوا فى خلق جذور جديدة . وهى فى مستوى خامس رواية عن نوع آخر من الهجرة هو الاقتطاع . فعندما يتخلى عن بلده ندعو ذلك هجرة ، وعندما يتخلى جزء من الوطن عن بقية الوطن نسمى ذلك انفصالاً . وسلمان رشدى لا يجد أن هناك فرقاً كبيراً بين هجرة الفرد وبتر الوطن ، ويرى أن باكستان قد اغتربت عن الوطن الأم فضلت ، كما هاجر الكثيرون من أبناء الوطن فتعرضوا للضياع فى المنافى .

ولتشابك مستويات المعنى المتعددة هذه ، وتداخلها مع البناء النفسى المعقد لشخصياتها يصعب تلخيص أحداثها الكثيرة الحاشدة . لأنها تغطى فترة طويلة من الزمن . وتتناول تصرفات ثلاثة أجيال على الأقل . وتنهض على مجموعة كبيرة من الحبكات الأساسية والثانوية المتفاعلة . والواقع أن بناء الحبكات فى هذه الرواية أكثر إحكاما وإقناعا منها فى سابقتها (أبناء منتصف الليل) . كما أن علاقة الحبكات الثانوية بالحدث الرئيسى أوثق وأفعل وأقل غموضا مما كانت عليه فى الرواية السابقة .

وإذا كانت الرواية تقدم ـــ على مستوى التتابع الزمنى ـــ حياة ثلاثة أجيال فى تاريخ هذا البلد الوهمى ـــ الواقعى بيكافيستان . فإنها تتناول ـــ على صعيد التفاعل بين القوى المتصارعة فى واقع هذا البلد الغريب ـــ حياة ثلاث أسر تحاول أن تغطى من خلال تداخل حيواتها وتفاعل شخصياتها مختلف أبعاد العار الدينى والنفسى والسياسى والاجتماعى الذى يبهظ كاهل هذه الأرض المبتورة منذ أن انفصلت عن شبه القارة الأم . وهنا تأتى أهمية منظور المهاجر الذى يعيش فى انجلترا ، ويعيش فى الوقت نفسه فى أرض الصراع الروائى بيكافيستان ، والذى بلوره سلمان رشدى من خلال هذا الجدل المستمر بين الراوى الكاتب من جهة ، وبين البطل المتورط البطل الهامشى عمر الخيام شكيل من جهة أخرى .

فمنظور المهاجر جزء من مأساة العار المتعدد الأبعاد والذى تحاول هذه الرواية استقصاء مختلف ملامحه وظلاله . لأن الهجرة فى فهم هذه الرواية هى وجه من جوه الانفصال عن الأصول الذى يتحقق على المستوى الجغرافى عندما ينفصل جزء من الأمة عن جسد الوطن . فالهجرة اغتراب عن الجذور ، والانفصال انقطاع عن بقية جسد الوطن الحىّ . ويبدو أن سلمان رشدى يعتقد أن مأساة الأمة الهندية بشطريها تتجمع كلها فى بؤرة لحظة الانفصال المخزية أو تنبثق منها . هذه اللحظة التى حولت الاستقلال إلى عبء مبهظ ، شقآه العار والإحساس بالذنب . وهى التى أجهزت على قدرة الدفع التى كان يمكن لهذا الاستقلال المنتزع عبر نضال طويل ضد المستعمر أن يدفع بها فى عروق الأمة الهندية فى زحفها الحثيث نحو المستقبل . فبدت ـــ كما سنراها فى مشهد النهاية ـــ عملاقا هُلاَمِياً بلا رأس ولا هوية . لأن الهند لم تعد هى نفس الهند بعد الانفصال . ولأن باكستان لم تستطع أن تنسى ماضيها أو تستأصل جذورها .

فالعار فى رواية سلمان رشدى عار حسى ومعنوى معاً . يجسد الجانب الحسّى فيه من خلال تمرير معظم الأحداث عبر ما يدعوه رشدى نفسه بالمنشور الضوئى للنساء . فتخرج الأحداث التى مرت عبر نساء الرواية وقد حللت إلى ألوان الطيف الأساسية الثاوية فى أعماقها ، والتى ما كان باستطاعتنا رؤيتها لولا مرورها فى هذا المنشور . ونساء الرواية كلهن يعانين من فداحة الاحساس بالعار باستثناء صوفيا زنوبيا التى يجعلها تخلفها العقلى رمزاً لِلْبلَهِ والبراءة ويعود جزء من هذا الإحساس بالعار إلى أنهن حفظة تراث أدى الانفصال إلى اندلاع آليات تدميره من داخله . وإلى أن حركية الواقع الجديد قد عمقت من حدّة الهوة الفاصلة بينهن وبين الرجال .

ويقول رشدى : «عندما بدأت فى كتابة هذه الرواية كنت أظن أننى أكتب رواية عن الرجال ومطامحهم وصراعاتهم وانتقاماتهم وخياناتهم ومنافساتهم . ولكنى وجدت أن النساء قد

استولين على العمل بالتدريج . وأنهن قد اقتحمنه من الهامش مطالبات بتضمين مآسيهن الخاصة وتواريخهن وفكاهاتهن ومعاناتهن . واضطرنى ذلك إلى أن أوشى قصّى بكل أشكال التعقيد الحسى . وأن أرى كل حبكتى الذكرية وقد مرت عبر منشور الرؤية الأنثوية . وقد اتضح لى أن النساء يعرفن تماما ما يردن وأنهن قد تجاوزن الرجال فى ذلك . وقد قيل إن نساء الباكستان أفضل من رجالها . وأن قيودهن ثقيلة . وما أن تمسك بواحدة حتى تجد أنك قد حملت الحلقة التالية لها فى السلسلة . . وهكذا» .

من خلال عذابات هؤلاء النسوة تصور الرواية ثقل الإحساس بالعار . ومن خلال رؤيتهن لتفاصيل صراعات رجالهن نتعرف على أبعاد العار الأخرى . فهناك البعد النفسى الذى نلمس بعض أبعاده فى تفاصيل العلاقة الشائكة المعقدة بين عمر الخيام شكيل وبين الأسرتين الكبيرتين المتصارعتين فى الرواية ، أو بالأحرى بينه وبين الاتجاهين الفكريين الأساسيين اللذين يسيطران على الواقع الحضارى فى بيكافيستان : الاتجاه الدينى الذى تربطه به أواصر الزواج الشرعى بابنته البلهاء ، والاتجاه العلمانى الذى تشده إليه صداقته الحميمة لإسكندر هارابا . وهناك العار السياسى الذى حمل وزره الجيل الأول من أجيال الرواية الثلاثة . . والذى لا يزال يفت فى عضد العلاقة بين أبناء جيلها الثانى . وهناك العار الثقافى الذى يكتوى بنيرانه الجيل الثالث . . جيل الراوى الهامشى الذى يعيش حضارة الغرب العقلية ولكنه لا يزال مشدودا إلى تقاليد الشرف والعار البدائية التى تضرب فى أرضها جذوره المبتورة .

فكيف صورت الرواية كل هذه الأبعاد المختلفة للعار عبر أجيالها الثلاثة وخلال تفاعل أسرها الثلاث ؟ . . هذا ما سنتناوله فى المقال القادم .

○ أجيال « العار » واستراتيجيات البناء الروائى

تعرفنا على بعض القضايا التى تطرحها رواية سلمان رشدى الثانية (العار) وعلى بعض إيحاءاتها السياسية ، وعلى الدلالات المتعددة لمفهوم العار الشامل فيها . وسنواصل حديثنا عن الأجيال الثلاثة التى تقدمها هذه الرواية وعن الأسر الثلاث التى يدور خلالها صراعها وعن استراتيجيات البناء الروائى فيها .

تغطى الأجيال الثلاثة التى تقدمها (العار) الفترة الممتدة منذ تأسيس باكستان حتى الوقت الحاضر — وهى نفس المساحة الزمنية التى تغطيها رواية سلمان رشدى السابقة (أبناء منتصف الليل) . وتبدأ الأجيال الثلاثة بجيل محمد والد بلقيس والذى يدعوه الجميع بمحمد المرأة « بسبب ترمله وأمومته لابنته ولأنه لما ماتت زوجته وتركت له ابنتها بلقيس كسر العرف السائد وآثر الترمل بدلاً من الزواج . وتعهد بتربية ابنته بدلاً من أن يأتى لها بزوجة أب تنهض بهذا العبء عنه . فمارس بهذه الصورة الأمومة التى نالت من رجولته فى نظر الآخرين فسمّوه ب « محمد المرأة » . وكأن الرواية بهذه اللعبة البسيطة تريد أن تشير الى وجود عيب جوهرى فى هذا الجيل الأول . . عيب تشخصه فى صورة هذا الضعف أو الانحراف عن الجوهر . وسنجد صدى له فى الجيل الثالث فى صورة أرجوماند التى يمكن أن نطلق عليها « أرجوماند المسترجلة » . . لكن فلنترك هذا الصدى جانبا حتى يجىء دوره دون أن نغفل أثره فى جدلية العلاقة بين الأجيال .

والجيل الأول . . جيل « محمد المرأة » هو الجيل الذى شهد تأسيس باكستان فحمل بذلك — فى تصور سلمان رشدى الروائى والفكرى معاً — وزر « العار » الذى جلبه إنشاؤها على الضمير الهندى . وتصور لنا الرواية هذا العار وأبعاده المختلفة تصويرا بليغا من خلال إحدى الحبكات الثانوية الدالة . فمحمد يدير دارا للسينما اسمها لمرارة المفارقة « الامبراطورية » . وقد غاظه تقسيم الهند فقرر أن يقدم فى دار عرضه — كدليل على التصالح الدينى — فيلمين . أحدهما فيلم هندى له عنوان إسلامى « جاى والله » ، والثانى فيلم من أفلام رعاة البقر الأمريكية تتم فيه مجزرة للأبقار — وهى مقدسة لدى الهندوسى — ويأكل فيه الأبطال الخيرون شرائح لحم البقر المشوية . ويؤدى هذا القرار الغريب إلى انصراف الجمهور عن داره . غير أن هذا الأمر لا يردع محمد فيقرر استمرار البرنامج لأسبوع آخر . بل ويصّر على عرض الفيلمين فى قاعة خالية يجلس فيها وحده ليشاهدهما مرة إثر أخرى فى إصرار حرون .

ويواصل النباتيون من الجمهور ، وغير النباتيين منهم على السواء ، مقاطعة العرض والسينما معاً . ويواصل محمد الإصرار على العرض الذى يشهده وحده ، حتى يفجر شخص من دعاة الإنقسام ، ولكننا لا نعرف لأى الفريقين ينتمى ، دار السينما ويموت محمد تحت الأنقاض ويؤدى الانفجار — وهذا هو الأهم — الى تعرية بلقيس وكشف جسدها للعيون الفضولية الغريبة المتشفية . وهذا العرى هو عار بلقيس الذى لا تستطيع الخلاص منه أبداً ، والذى ترك فى داخلها خوفا عصبيا من الحركة والفوضى فأصبحت لا تطيق أن يحرك أحد شيئا من مكانه فى بيتها بعد أن تزوجت . لا قطعة أثاث ولا حتى مطفأة صغيرة . فأىّ حركة تنبىء بالفوضى تثير أعصابها ، وتوقظ فى

أغوارها ذكريات التصدع العظيم ، والفوضى الشاملة ساعة الانفجار ، وعار العرى والمهانة .

أما الجيل الثانى ــ والذى تنتمى اليه بلقيس التى نشأت وفى أغوارها جرح لا يندمل من أحداث الانقسام ــ فيمثله فى (العار) شخصيتان أساسيتان هما : الجنرال رضا حيدر التى تزوج بلقيس . وهو رجل عسكرى متعصب دينيا ، ويوشك أن يكون تصويرا روائيا للحاكم العسكرى فى باكستان . وإسكندر هرابا السياسى الدولى الماجن ذو النزعة العلمانية والذى أزاحه حيدر من الحكم بانقلابه العسكرى . وهو من هذه الناحية شخصية قريبة الشبه بذى الفقار على بوتو السياسى الباكستانى الذى أطاح به الحكم العسكرى . وتمثله معهما زوجتاهما اللتان تقدمان لنا صورة حميمة لكل من الزوجين ، فالنساء فى هذه الرواية هن مدخلنا إلى عالم رجالها .

ويمثل الجيل الثالث كل من صوفيا وزوجها عمر الخيام وكذلك أرجوماند إبنة اسكندر هارابا التى تعد واحدة من شخصيات الرواية الغريبة الشائقة والتى توشك أن تكون النقيض الكامل لصوفيا ابنة رضا حيدر . وكأن التناقض بين البنتين يكشف لنا عن بعض أبعاد التناقض بين الأبوين . فصوفيا متخلفة عقليا . وتوشك أن تكون لعنة أمها وقد تجسدت فى كائن حىّ . فقد كانت هى الإبنة الثانية للأم بلقيس التى ولد ابنها الأول مشنوقا بحبله السّرّى الذى التف حول رقبته كحبل المشنقة . ثم جاءت صوفيا متخلفة عقليا لتجسد إجداب الأم وعجزها لا عن أن تنجب ذكرا فحسب ، بل حتى عن إنجاب بنت سويّة . وهى لعنة الأم بلقيس لأنها فى بلاهتها الطفلية هذه مولعة بنقل الأشياء من أماكنها وتغيير أوضاع الأثاث . وهذا التغيير هو جزء من رعب بلقيس منذ يوم الانفجار القديم . فالأثاث يمثل فى هذه الرواية العالم القديم الذى تريد بلقيس ــ والجيل الثانى كله معها ــ الحفاظ عليه كما هو . بينما نزعة صوفيا البلهاء للتغيير تشكل لنا سذاجة الجديد وحماقته وضعفه معاً .

وصوفيا هى أيضا النقيض الكامل لأرجوماند . فأرجوماند توشك أن تكون الصورة العكسية لصوفيا . فهى عاقلة إلى أقصى حدّ . إلى حد رغبتها فى التخلى عن عالم النساء العابث الطفلى ، والتشبه بالرجال سلوكا ومظهراً . ولذلك تقصّ شعرها . ولا تستعمل العطر أو المساحيق النسائية على الاطلاق . وترتدى قميصان أبيها وسراويل واسعة فضفاضة ، وتمشى بطريقة جادة ومتواضعة ، مشية ليس فيها شىء من غنج النساء ودلالهن ، وإنها كمشية الرجال التى تهدف الى قطع المسافة بين نقطتين دونما استعراض أو إثارة . غير أن أرجوماند مصابة هى الأخرى بلعنة خاصة ، فلما ازداد تنكرها لجنسها وتمادت فى محاولة الهرب من أنوثتها ، كلما تحدّى جسدها الفوار محاولاتها وأخذت استدارته المغوية تعلن عن أنوثتها برغم رجالية الثياب وخلو الوجه من المساحيق وخشونة المشية .

والواقع أن الأنوثة توشك أن تكون مرادفا للعار فى عالم هذه الرواية المعقدة . فالأنوثة ضعف والعالم يتشوف إلى القوة . والأنوثة قيد والعالم يتطلع إلى التحرر . فأنوثة أرجوماند تبهظ كاهلها وتحدّ من قدرتها على تحقيق ذاتها أو الاطلاع بدور فعال فى عالم الرجال . وأنوثة بلقيس هى التى جعلت عميها فى حادث الانفجار عاراً . وحتى مع الرجال نجد أن ضعف محمد يؤدى الى أن يلصق به الجميع لقب المرأة ، كما أن فشل رضا حيدر فى إنجاب ذكر هو المقدمة لهزيمته التى جلبتها عليه ابنته صوفيا . فقد انطلقت فى نوبة جنونية لتفجير العنف فى دولة أبيها . وأطلقت عنان دوامة من القتل التى بدأت بقطع رقاب الدجاج الرومى ثم الحيوانات الأخرى وانتهت بقطع أعناق الرجال . ويستمر سلمان رشدى فى تطوير فكرته عن الأنوثة . حينما يجعل رضا حيدر يضطر إلى التخفى فى ثياب امرأة ليهرب من قصره أثناء اندلاع موجه العنف والانفجار .

والأسر الثلاث التى يدور بها الصراع فى هذه الرواية هى أسرة رضا حيدر ، وأسرة اسكندر هاربا ، وأسرة عمر الخيام التى تقف على وتر مشدود بين الأسرتين المتصارعتين . فالزوجة فيها إبنة حيدر والزوج صديق عزيز . لاسكندر هاربا . وهذا الموقف الحرج للأسرة الواقعة بين الأسرتين المتصارعتين يؤكده دور عمر الخيام كراوٍ هامشى . ثم تضفى عليه نهاية الرواية القاتمة المزيد من الدلالات . فالرواية تنتهى على لا جدوى هذا الإنفجار الطائش الذى أطاح بحيدر ، وعلى سحابة صامتة فى شكل عملاق رمادى لرجل بلا رأس . شخص من الأحلام ، سراب بذراع واحدة مرفوعة فى تلويحة وداع .

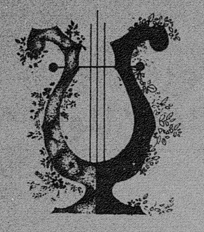
ويبدو أن رشدى يحاول أن يجمع فى هذه النهاية الرمزية كل موضوعات روايته : الموضوع السياسى وهو جنون التقسيم وعجز العقل عن مواجهة الميراث الثقيل الذى ترتب عليه . والموضوع الجنسى وهو تشوش الهوية الجنسية للأفراد فى بلد كانت أبوتها وأمومتها غريبين إلى أقصى حد . والموضوع النفسى وهو العار والضعف والعرى . والموضوع التاريخى وهو موضوع المهاجر وعلاقته الغامضة المقلقة المحيرة بماضيه . فليس المهاجر فى هذه الرواية هو راويها الهامشى فحسب ، ولكن أيضا ذلك المهاجر الذى يعيش فى شرق لندن والذى قتل ابنته لأنها جلبت عليه العار بنومها مع رجل أبيض .

وتنهض الرواية ـ كما يقول دافيد ادجار ـ على أسلوب الاحتشاد والتضافر البنائى الذى يتصل إلى حد كبير باتساع الرقعه الزمانية والمكانية والموضوعية للقصة . وهذا الأسلوب ليس وسيلة قصصية فحسب ولكنه شخصية القصّ نفسه . ويعتمد هذا الأسلوب على حشد شخصيات عديدة ليست ضمن الشخصيات الفاعلة دراميا فى الرواية . شخصيات مفقودة من شجرة العائلة ، ولكن بعض هذه الشخصيات تقوم بدور الواجهة فى العمل ، وتتحدث بضمير المتكلم ، وبعضها الآخر ناقص ، والبعض الثالث شبه غائب ومتأمل . ولكنها كلها تؤكد قدرة الكاتب على خلق كل أنواع الشخصيات التى يريدها باقتدار . فنقصان البعض متعمدٌ كاكتمال البعض الآخر لأن هذا النقصان يستهدف نفى واقعية الرواية وتعليقها أبدا على الحافة الحرجة الفاصلة بين الوهم والحقيقة . . إذ تقول إحدى هذه الشخصيات . لو كانت هذه رواية واقعية عن باكستان ، لكان علىّ أن أتحدث بدلاً عن ذلك كله عن أختى التى تدرس الهندسة فى كراتشى والتى لم تعد تستطيع الجلوس على شعرها الأسيل كما كانت تفعل من قبل . . . الخ » دون أن يدرى أنه حكى بالفعل عن أخته وعن ذلك كله فى آن واحد .

وهذه الحيلة البنائية القائمة على الاحتشاد تتفاعل مع تضافرية سلمان رشدى التى تعتمد على تعدد الحبكات والحبكات الثانوية . وتحقق أثراً بالغ الأهمية على البناء الدرامى للعمل . لأنها تمكن رشدى من تغيير منظور القص كلما أراد ذلك من خلال دغم نفسه مع شخصية ما فى وقت ما ، دون أن يتخلى عن توحده مع الراوى الهامشى عمر الخيام ، وهذا التغيير ثرى القصّ بمذاقات عديدة . لأن كل منظور يعيد صبغ الأشياء بلونه ويغنيها . ويتضافر هذا مع استعمال الرواية لثلاث استراتيجيات نصّية مختلفة فى عملية القصّ . أولاها هى استراتيجية حكاية الأطفال الخرافية التى يطلق فيها عنان الخيال وتتحول الشخصيات إلى ملائكة وتستطيع اختراق الحوائط والسباحة فى الهواء . وثانيتها هى استراتيجية القصّ المشوّقة التى تقتنص القارىء فى شبكتها المغوية وتخرج به من حكاية لتدخله فى أخرى . وثالثتها هى استراتيجية الحديث المباشر إلى القارىء حيث يعلق الكاتب على نصه ويناقش مع قرائه بصورة تدخلهم فى لعبة الوهم والحقيقة وتطرح عليهم احتمالية العمل ككل . وبينما تثرى كل هذه الأدوات الفنية العمل ، فإنها تؤكد لنا أن سلمان رشدى قد استطاع بهذه الرواية الشائقة الغنية بالرؤى والدلالات أن يفرض نفسه على واقع الرواية الإنجليزية المعاصرة كواحد من أهم الأصوات الجديدة فيها ومن أكثرها نضجا وأصالة .

القاهرة : د. صبرى حافظ





الشعر

قراءة فى أوراق الجسد العائد من الموت

عبد العزيز المقالح

(صنعاء : الشارع الدائرى .
الزمن : ١٣ ديسمبر ١٩٨٢ .
الوقت : الثانية عشرة و١٣ دقيقة ظهرا .
الأشجار تتمايل . . الطريق لم يعد دائريا أو مستقيما ، ها هوذا ،
يصعد ، يهبط . . السيارات تتصادم
فى بعضها أو ترتطم بأعمدة النور المرتفعة . .
البيوت تتمايل ، نوافذها ترتعش . .
الناس يخرجون إلى الشوارع . . الكلمات ترتعش
فى الشفاه وتنطلق فى أشكال من
الدوائر المكسورة)

(١)

((إذا زلزلت . . .))
وبكى جسدُ الأرض
ـ أيتها النخلةُ اليمنيةُ ـ يا امرأةَ البُنِّ :
كيف يباغتكِ الأصفرُ ـ الموت
والأسودُ ـ الحزن
كيف تصيرينَ لحدا
وينكسر الظلُّ فى الخنجرِ المأربى ؟
أيها المقبض المتبقّى من السيف
لا تكشف السر

مازالَ فى الجسدِ امرأةٌ
ونخيلٌ ،
ومازالت الأم «عشتار» تشرقُ فى آخر الليل
والطفلُ يرسم فى صدرهِ وجهَ مُهرٍ من النار
يخرج من حجر أورق الموت فى جفنِه
ثم ينهض مرتبكا
ويفتّش عن قمرٍ لا فضاءَ له
ويروض أجنحةً من رمادِ الحطامْ .

(جيبوتى : محطة الأرصاد الأولى
سجلت مراصدنا عند الظهيرة زلزالا عنيفا
بلغت قوته سبع درجات بمقياس ريختر ،
ربما يكون قد ضرب أجزاء من المنطقة الوسطى
باليمن !)

(٢)

هبط الليلُ عندَ الظهيرة
واحترقَ الشجرُ القروى بماءِ الظهيرة
فارتعشتْ فى عيونِ الصبايا الجرار
هوى النبعُ ،
غاض حديثُ الصبايا
استحال نداءُ الخلاخيل دمعاً
أسالَ دمَ العشب
والماعزُ اصطاده لهبٌ لا يُرى
هل أتى الموتُ مختفياً فى ثيابِ الظهيرة ؟
هل . . .
وبكى جسدُ الأرض
واختلطتْ ببقايا المرايا عيونٌ مشققةٌ ،
وشتاءْ .

(ضوران : الجامع الكبير
أمام الجامع ينهض من السجود الأول
ثم يقرأ : (القارعة ما القارعة . وما أدراك
ما القارعة ، يوم يكون الناس كالفراش . . .
المبثوث ، وتكون الجبال كالعهن المنفوش)
صوت الإمام يتصدع ، جدار القبلة يتصدع ،

تتوارى آية الكرسى عن الأنظار ، يسقط السقف
ويسجد المصلون قبل أداء الركوع .)

(٣)

للإلٰه صلاةٌ على شجرِ البن يرحلُ محترقاً
للنبى صلاةٌ على مسجدٍ كان يعشق لونَ الأذانِ ،
يضيءُ اذا ما أتى الليلُ بالكلمات .
وللشعرِ أسئلةٌ وصلاةٌ ،
وللعشقِ ،
للطائرِ المتداعى قصائدُ كالجمرِ
أغنيةٌ من غبارٍ تدلَّى ،
ارتدى لهباً ودخانا
تبلّلَ بالدم صوتُ السواحل
والشجرُ الخائف استرجعَ الآن أكتافهُ
إنه الصخْر ،
يحملُ نعشَ القرى فى ضفائرِهِ
ويسير بطيئاً ، بطيئاً ،
إلى المقبرةْ . .

(ضوران : المدرسة الابتدائية . .
يخرج ثعبان أسود من جدار المدرسة . .
يقفز فوق الكراريس الملونة . . يجرى
نحو الباب هاربا . . يركض التلاميذ خلفه
مسرعين . . عندما يلتفتون وراءهم
يجدون المدرسة قد اختفت ، ولا أثر
للكراريس ولا لمن تبقى من زملائهم . بقع من الدم . . .)

(٤)

من أرى شجراً ميتاً
وبيوتاً تموت
ومن أبصرتْ عينُهُ جبلاً راكعاً
وتلالاً تداعبُ فى بهجةِ الموتِ أطفالَها ؟
من رأى الوردَ ينزف
والجُلّنارُ يُحَاصر ؟
إنى رأيتُ الدموع ــ الترابية اللون ،
تأخذُ شكلَ الندى فى وجوه الحجارة

إنى رأيت النوافذَ تبكى
شهدتُ الطلول الدوارس تخرج من
عتباتِ القصورْ .
(ذهبت المرأة العجوز إلى الحقل القريب
لتحصد أعواداً من البرسيم تطعم
به ناقتها الوحيدة . . عندما
رجعت إلى القرية كان البيت
واقفا أمامها . . فجأة لم تعد تراه . .
رأس الناقة فقط . كان يطل
من بين الأحجار . اللسان يتدلّى
فى استرخاء . . والعينان مسكونتان
ببريق الحنين إلى البرسيم
الأخضر . . .)

(٥)
يتشقق وجهُ القرى
يتشققُ وجهى ،
وصوق
والجبلُ ال . . كان ذاكرةَ البنِّ والشمسِ
ذاكرةً تحتسى خمرَ أوجاعِنا
يتشققَ وجهُ القصيدة
وجهُ الظهيرة
يخرج نعشٌ ، وتسترجعُ الأرض أشياءَها
وحجارتَها ،
يركض الشجر القروى وتأخذه نوبةٌ من نشيجٍ ،
يوشوشنى :
ــ حين كان الصباحُ يداعبُ أجفانَ نافذةٍ
ويغنى مفاتنَها
لم يكن يقرأ الشرخَ فى جفنها
يتأملُ وجهَ النهارِ الذى عاد مكتئباً
والعناكبَ تقرأ صوت الغراب
وتصرخُ فى صمتِها :
يالهُ من خراب !!
وتبكى الحجارةُ تاريخَها وزمانَ الوصالْ .

(حلقت طائرة فى لون الصحراء فوق
سماء العاصمة . . هبطت إلى أرض المطار
فى خوف . . بعد قليل نزل منها عدد
كبير من المصورين والصحفيين . . طائرات
أخرى تحلق ثم تهبط فى حذر حاملة
أطنانا من الأكفان وكميات كبيرة
من الأحزمة المختلفة المقاييس
والأحجام من النوع الذى يستخدمه
الجياع عند الحاجة !! .)

(٦)
القصائدُ غرقى ،
وطافيةً فوق رمل الجنوب الشعاراتُ ،
طافيةً فى نهار الشمال المواسم ،
ياالجبلَ «الشرْقِ»
كيف حملناكَ للقبر ؟
كيف حملنا إليه نوافذَ معشوقةِ القلب ؟
من أين ينهمر اللمعانُ إذا ما أتى الصيف
واشتعلتْ بالأغانى الحقول ؟
ومن أى ساقيةٍ ستجىء الرياح محملة بأريج الصبايا
وهمس الهوى !
مشتهاةً تكون الطريق إلى ظلِّ عينيك
يا طفلةَ البنِّ
رائحةُ الأرض ،
ثقبٌ من الماءِ يحملنى صوبَ أغنيةٍ لا تنام
ولا تستقر عليها نهودُ الجبال .
(رجل فى الخمسين . . شارد بين الحقول ،
يتحدث إلى نفسه : لماذا بقيت أنا ؟ .
كلهم ذهبوا ، أطفالى ، زوجتى ـ مرآة عمرى .
ينظر إلى الجرح الغائر فى ساقه اليمنى
ويصرخ : لماذا يريدون إبراء جراحى
الخارجيه . . ويحاولون مسح بقع الدم من عينى ؟!
أيهاء الأطباء ! دعوا لى هذا الجرح
إنه الخيط الذى يربط بينى وبين القبر ، يصلنى

برائحة الأحباب .)
كيف أهربُ من خوفِ عينيك
من حزنِ عينيك ،
من وجعٍ فى الترابِ الذى كانَ بيتى
ونافذتى ،
كان بوابةَ العشقِ والاخضرار
ونافورةً تستحمُّ العصافيرُ فى ضوئها
والفراشات ؟
أين ؟ إلى أين أذهبُ
يا الجسدُ العربى الذى كان
يا الحرفُ ،
يا التعبُ المرتمى فوقَ جفنِ المرايا
وجفن العذارى
لماذا انطوى وعدُكِ البكر قبل الأوان ؟
وفاجأنا الرقص ،
هل ترقصين اختيارا ؟
وهل تكرهين الرتابة ، ضوران :
إنى أناديكِ
هل تسمعينَ بكائى
أالحفره فوق صدر التراب الذى مات ؟
كيف أعلّل بالصبر قلبَ الجدار
وأنقشُ حزنَ العصور على قبركِ المتألم ؟
كيف أقولُ لصنعاء
كيفَ أخاطبُ أحزانَها
هل أقول اختفت طفلةُ البنِّ واحترقتْ ؟
هل أقولُ انتهت ؟
يا لحزنى عليك
وحزنى علينا !

صنعاء : عبد العزيز المقالح

وجهًا لوجه

أحمد سويلم

للنهار خطًى تتزاحمُ . .
لليل وجهُ التوجس والخوف
تغتال خطوى المسافات نحوكِ
تشهر فى وجهىَ الآن سيفَ العناد
ــ العواصفُ والرعدُ ــ

كُل الثياب مغبّرةٌ
والجباه مشوهةٌ
والأكف . . خواء
ــ بأى الوجوه أفيق . .
ــ وأعبر جسر الهزيمة نحوك ــ
ألبسُ ثوباً يروق
ودرعاً يشوق
وتاجاً بلون الشروق

أعانى المسيرَ . . أعانى القتال المريرَ
انظرى . . الآن . . جوبى تضاريس جسمى النحيل
المسِى الجلدَ ــ لا يشبه الجلد ــ
ليس به غير طعنة سيفٍ

ووخزة رمح . .
وشوكة ذكرى توسوس فى القلب
أنت لى العينُ
أنت بعينى امتدادُ الوطن . .

(أم أراكِ تخليت عن عاشق كادَ فيك يُجنّ
أنت ليل المهانين . . سِترُ العرايا
طعام الجياع
(أم أراكِ تخليت عناً بأدنى ثمن . .)
أنت فى الصدر أوجاعه السرمديةُ
فى القلب هسهسة الدفء . .
بين نحيب الصغار الدمى واللُّعب . .
(أم أراكِ تحيّنت أن تقصِمَ الظهرَ فينا المحن !)
هل كبرنا وشاب علينا الزمن
أم بعدنا قليلاً . . فساءلت رملك
(حتى ارتميت بأحضان أول من يبتسم . .)
من له نحتكم ؟
والنهار خطًى تزدحم
والظلام يشدّ علينا الوساوس
يحمل أعتى الوصايا ــ بأن ينتقم . .
من ترانا له نحتكم :
ــ وجعٌ فى العروق . .
وفصل من الحزن . . يمتد فى وطن الريح والموج والليل
هذا زمان البلاء
فبماذا إذن نعتصم
بماذا إذن نعتصم ؟

القاهرة : أحمد سويلم

نهر في الجبل

كامل أيوب

أضربُ فى الْبَرِّيَّة . .
أنشد فى هدأتها وعمْقها الرّحيبِ
عبير أنْسام من الطيبِ
يدلنى على طريق محْبُوبِى
أخطو على آثار كعبه الرَّقيقة الْورديّه
أصغى إلى حفيف ثوبه على . .
المسارب الرمليه
أسأل عنه شجر الصَّمت فى التّلال والْوِدْيان
أعتاب الكهوف والقيعان
وأسأل الوحوش والنُّسور والعقبان
والقمم الصَّخْريّة . .
أسْرُدُ أوصافه أمام الصِّبْية الرعُاة
فى المنابت العشبيّه
لعلنى أراه قبل مهبط الغروبِ
لَمْحاً . . لعلّه يبيحُ لِى المثول فى حضْرته الْبهيَّه
ويستقِر طائرى المعذَّب المشوق
فى ظلاله المسْكيّه . .
ناديته . . أجابنى رجْع الصَّدى الرَّهيب
واشْتَبَهتْ دُرُوبى
ولم أزلْ أوغل فى المرابع اللَّيْليّه
أصرخ . . يا منازل المحبوب
هاأنذا يقودنى إليكِ الوجْد عارياً وحافياً
وصاف الطويّه . .
فأفصحى عن سرِّكِ الْمحجُوب
أو علّمينى كيف أسْلُو رِقَّ عشْقِكِ الذى
فتّح لى منافذ الحرّيه . .

***

يا من رأى محْبُوبِى
خذْ نى إلى عيونه الدّافئة النَّهْريّة
أسْبحُ فى فيروزها العجيب
وأسهر الليالى تحت هُدْبِها أصْدَحُ بالغناء
والتطريب . .
وأكشف المحاسن الفريدة الخفيّه
خذنى إليه أبتدى ميلادى الجديد فى جواره
وأستعيد الإسم والهويّه . .
ودَارِىَ المنْسِيَّه . .
فإن هويْت دونه ـ كم اغتديت فى شذى أنفاسه
وثغره الرطيب . .
منذ كسرت قشرتى الطِّينيّه
واجتزت فى دروبه تخوم العالم المحدَّد الرّتيبِ ـ

فخطَّ فوق شاهدى مثوى فتىً غريب
جفا فراشَهُ وزادَهُ وهامَ يطلبُ المحبوبَ
حتىَ صار فى بطاحه القصيَه

حكايةً مرْويَه . .
تهمسها الرياحُ للرياح والطيورُ للطيور
والكثيبُ للكثيب

القاهرة ـ ديسمبر



أوراق محترقة

أنس داود

(١)
يا هذا السحر الرَّاقد فى عينيها
يا هذى الرِّقَّة فى شفتيها
يا نهر الدِّفء على أمواج الشَّعْر المُسْدَل
اغفر لى . . فرحى حين أراك ، كأنى ألقى نور
العينين ، وسرَّ الخضرة فى كل ربيع ، سرّ الليل المقمر ،
والشمس الضاحكة ، ببستان الكون ، وسرَّ
الدهشة حين أرى ألوانَ الأزهارِ بنيسان ، وسِرّ
العصفور الظمآن على شفة الجدول
اغفر لى أنِّ أَتَهَلَّلْ
حين أراك ، وأنّى أتبتَّل
فى محراب عذوبتك المترقرقة كلحنٍ موسيقىّ يعزفه
رب الكون ، فلا أبدع منه ولا أجمل !
يا هذا الجسد الطِّفْلىّ الغضّ . . سؤال يطرحه قدَرى حين أراك :
هل يكتب إسمى فى ديوان ضحاياك على حَدِّ الخنجر ؟!
أم تكتبه فى ليلة حُبٍّ قمرىٍّ شفتاك المزهرتان على ورق العشق
الأخضر ؟! . .

(٢)
ألقيت على سمع الأشجار حكايا القلب الملتاع المتعب
فلتهمسْ أنت بما شئت

أتمنّى أن ترسل زهرة حب
تتنفّسُ فى غبش الظلمة بأريج التَّوْق ، وحين تضاحكها
أنوار الصبح المرتقبة . .
تتفتح بين بساتين العشاق حكايات مأثورات عذبه
يتلوها الزمن الثرثار على سمع الأجيال الوامقة المنتحبة
تزهو بين لُهاث الحارات ، وبين ضجيج السيَّارات ، وعبر شوارعنا
المطفأة المغتصبه
مليونَ خميلةِ عشقٍ لا يعرفها الصيف ، ولا يقربها السيف ،
ولا يلمس نضرتها سلطان الخوف ، ولا تدنو من ساحتها زوبعة
عساكره المكتئبه
تلك رسالة عينيك
وهذا الزهر المتفتِّحُ فى شفتيك

(٣)

يا سيدتى الزهره
لو أنِّى كنت قرأت الغيب علمتُ بأنى سوف أراك . .
مفاجأة ، وامرأة مذهلة مبتكرة
تتشعَّبُ فيك الأحلام ، وتتخلَّق منك الأكوان ، ويتفجَّر سرُّ الثمره
لغرست حياتى فى درب صباك حدائق للظلِّ ، وللعطر ،
وللأحلام المزدهره .



حديث عائلى

يا أبى[*] :
بعدَ سبعٍ وعشرينَ من سنواتِ الدماءْ
بعدَ سبعٍ وعشرينَ أنشودةً
بعدَ أن كَبِرَ العمرُ فىَّ
وغادرنى مرحى والطفولةْ
أكتشفُ الآنَ
أنى كبرتُ على أُلفةِ الطيبينَ
وأنى افتقدتُ الهواءَ
حينَ أشرعتُ قلبى لكلِ الشوارعِ
حينَ صرختُ أُريدُ الحياه
يا أبى
وافتقدتُ الخطى حينَ قلتُ :
أريدُ الطريقْ
وأريدُ الملاعبَ
والأغنياتْ
يا أبى وافتقدتُ السماءَ
حينَ قلتُ :
أريد الطيورَ
الغيومَ
وقوسَ قزحْ
وأريدُ الفرحْ
يا أبى
وافتقدتُ الحدائقَ
حينَ تجمَّعتُ فى صرخةٍ
وهتفتُ .. باسم البراعمِ
والياسمينْ
وافتقدتُ السنينْ
أترى يا أبى
وافتقدتُ السنينْ !
سبعٌ وعشرونَ فرَّتْ
كأنْ لم يكنْ جسدى لسكاكينها
يا أبى
أيها الطيبُ
المتعبُ

* هذه القصيدة ـ وقصيدتان أخريان لدى تحرير المجلة منذ شهور ، بدون اسم الشاعر ، وتنشر المجلة إحدى هذه القصائد الثلاث آملة من الشاعر موافاتها باسمه .

الهادئُ
الحزنُ إذ يكتملْ
يا أبي
ها أنا الآنَ أكبرُ من طعنةِ
القلبِ
أطيبُ من قاتلي مرتين
وأجمل من قاتلي مرتين
يا أبي
ولكنني سوف آوى إلى غابة الكون فيكَ
وأنسلُ حتى مداكْ
وأصرخُ ثانيةً . . يا أبي !

أريدُ المزيدَ من العمر
حتى أعودَ لأمي
لمنديلها
ويديها
وأغنيةِ الصيدِ في صدرها
وهي تطوى الشراعُ
وتطوى المياهْ
أريد مزيداً من الدمِ
والحقدِ
حتى أواصلَ هذى الحياه

إلى قراء مجلة إبداع

تغيرت قيمة الاشتراك فى مجلة « إبداع » ، إبتداء من عدد يناير ١٩٨٥ فى داخل مصر وخارجها ، نظرا لأن المجلة ستصدر خلال هذا العام أربعة أعداد خاصة .

وترجو إدارة المجلة من السادة القراء المشتركين فى المجلة ، أو الراغبين فى الاشتراك فيها مراجعة قائمة الاشتراكات بالمجلة صفحة « ٣ » ومراعاة القيمة الجديدة للاشتراكات فى « إبداع » .

« إدارة المجلة »

فى الفجر

عبد الرشيد الصادق محمودى

عيونك فوقها ظلٌّ من الكحلِ
وفوق الوجنتين ستارة حمراء
تعرَّىْ ، وارفعِى من بيننا الأستارْ
لأنى لا أريد حبيبتى عذراء

أُحبُّ من الزمان ظهيرة عريانة محمومهْ
وشمسا أترعَتْ كأس النهار بخمرها اللهبيهْ
ويُطربنى جناحُ الصقرِ يضربُ صفحة الأفقِ
وأَخْوَفُ ما أخاف نعومة الزَّغبِ
وأكره رقةَ الشفقِ
وفى صغرى عشقت فراشة حمراء
وكنت أذوب خلف فراشتى عدْوا
وأسفك فوق أرض الريف من عرقى
وكم كانت حقول القطن تدعونى
بنوار رقيقٍ أصفرٍ حالم
ينادينى ، ولكنى عشقت فراشة حمراء
لأنى لا أريد حبيبتى عذراء

سأقضى الليل مغتربا على بابِكْ
دمى يهمى على أغصانك الشوكيهْ
ستهزأ بى عيونك ، حينما تجتاحنى الأشواقْ
مساء لقائنا ، فأزيح عن صدرك
ستائره ، لأُسقط فوقه شُهْبى
نعم يا طفلتى ، لست الذى ينْهلُ من فجرِكْ
لأول مرةٍ ، لست الذى يستكشف الفردوسْ

سأسمع صوتك المجروح يهمس فى سكون الفجر
بألفاظٍ معتقةٍ ، بألفاظٍ ممزقةْ
تُذكِّرنى بأرصفة الموانى ، بالأزقةِ ، بالمواخير
وأعجب كيف يا ريحَ الخريف حملتُ أثقالك ؟
ومن أى الغصون جمعت هذا الحملَ من ورقاتك الصفراء
وفى الضوء الرقيق يضيع من عينيكِ كحلُهما
ويشحب خدك المصبوغ با تمثالَ الشمعىْ
وتنتحبين ، تنتفضين بين يدىْ
ومن أوراقك الصفراءِ تسقط فى يدى ورقهْ
مبلّلةٌ ، دموعك هذه أم من ندى الفجرِ ؟

صباح الخير يا أندَى من السوسنْ
صباح الخير همسك كالندى يَهْمى
على صدرى فيطفىء نارىَ المسعورهْ

أنا تَعِبٌ ، ولكنى سعيدُ القلب ، لا تبكى ، ولِمَ تبكين ؟
كفى ، ابتسِمِى ، لأنى لا أريد حبيبتى عذراء
لأنى قد وجدت فراشتى الحمراء .

باريس : عبد الرشيد الصادق محمودى



لؤلؤة

محجوب موسى

بمحارتها ، تأبى أن تتقوقعْ
تتشوّف للجيد الأتلــــعْ
تخيط يزيل بكارتها ، فبكارتها إحباطْ
هذا السجن الرَّخوى أشدُّ من الصخـــرِ
أقسى من ديجور القـــبرِ
ما أحنى أنملة الملقاطْ !
تتلمس فى حذر حانٍ جسمى . . . . تخشى أن تُفقده ذرّه
تستلّ كيانى من قيدى . . . . . أغدو جُـــرّه
ويحرّرنى أكثرْ

أن أثقب إن الثقب حيـــاه
يُنشينى مَرُّ الخيط ، يدغدغنى ،ويهدهدنى ، ويبلّغنى الرعشه
لأهدأ إلاّ فوق النهدين المرمرْ
وأغوص بمجرى العطر . . أغوص غريقا لا يرجو قشه
أغفو بين التكويرين الحُرَّين
وأهيم على تبرٍ وبجينْ
ياقيدَ محارتىَ الملتفّ على جسدى
ماكنت أحبك لولا جهدُ الغائص من أجلى
من أجلى كم يمتدّ إليه الموتْ
ويعانى أهوالاً مُرّه
ويظل يؤ رجح بين الفوز وبين الفوتْ

يتجرع مّا يتجرع لكن لا يثنيه اليأسْ
ويشدّ إلىّ رحال العزم وشوق النفسْ
ويبيع لأجل الومضة منىّ ضوءَ الشمسْ
ما أسعده إذ تنضم أنامله حولى . . . ينشوى بتكورىَ الآسرْ
وعلى عينيه يهيمن إشعاعى الساحرْ
ويروح يوسّدنى أحضانَ لطيفته إذ يُود عنى عُنبه
ويضمّ العلبة . . يُسْلمها قلبه
لكن لا يعجبنى هذا السجن الخالى
أتشوّف للجيد الأتلعْ
للصدر الرحب وللنهدينْ
فهنا أحيا أتنفسُ أملك أكوانى
تستشرفنى الأعينْ

فأغارُ . . هل استشرافُ الأعين لى . . أم للنهدين المرتعشينْ
أهتزّ مثيلهما . . وأسلط إشعاعى جذبا للعينْ
فتحطّ علىّ
فيغار الصدر فينتفض النهدانْ
عصفورىْ سحرٍ يختلجانْ
فإذا بالعين تغادرنى لهما
وأظل أنا وهما كرةً فى أقدام الغيْره
ونظلّ . . . فنتعب من تلك الحيره

فنوقع (صلحا) حبيًا ونقول :
مادام التكوير المستعذب يجمعنـــا
والمهر الغالى يجمعنـــا
وجهاد العشاق الأبدىْ
من أجل الفوز بنا والندرة تجمعنـــا
فحنين الأعين يشملنا
ونقرّ ونهدأ فى أحضان (الصلح)
ويجىء الليل أنام على وقع النبض الدافى الحانى
أتوسد نهدا .. ينفحنى بالعطر الربانى
وإذا ما جاء الصبح
أصحو .. أتراقص .. أبدأ رحلتىَ الحلوه

فى مجرى العطر أغوص وأسبح فى نشوه
ياقيد محارتىَ الملتفّ على جسدى
أطْلقْنى ... أطلقنى ... أطلقنى للأبدِ
مادُمتُ أسيرتكَ المشدودة للأعماقْ
فوجودى عين فنائى ياقيدى
كالشعرِ الثاوى فى الأوراقْ
محبوسا فى (درج) مُغلقْ
دعنى أنْشَـــد
دعنى أتحررْ فوق الصدر الناهد ياقيدى
دعنى ... دعنى ... دعنى .... دعنى .

القاهرة : محجوب موسى



مالم يقله "عبيد الله بن قيس الرقيات"

علاء عبد الرحمن

صوت

إنَّ الحوادثَ - بالمدينةِ - قدْ   أوجعننى وقرعنَ مَرْوتَيه
وجبَبْننى جبُّ السنامِ فلم   يتركنَ ريشاً فى مناكِبَيه

عبيد الله بن قيس الرقيات

صدى

ما نقمَ العُرْبُ من أميَّةَ إلا   أنهم يحلمونَ إن غضبوا
وأنهم معدنُ الملوكِ فلا   تصلحُ إلا عليهمُ العربُ

« عبيد الله بن قيس الرقيات »

أسكِتوا صيحتَهُ المستنفِرَه   لم أعدْ أملكُ بعضَ المغفِرَه

صوت :

سيفُهُ المحفورُ فى شفرتِهِ   سيرة « الزير » ، حكايا « عنتره »
سيفُهُ العاصفُ فى صولتِه   يهزمُ الموتَ ، ويفنى الكفَرةَ)

كانَ - فى الليلِ - على شُبَّاكِنا   هازئاً بالأوجُهِ المنكسِرَه

- أنت من ؟

ـ . . من دمعٍ « أسماءُ » . . أنا وهي تستجدي الوجوهَ القذِرَه
تسألُ « الحجاجَ » أن يمنحَها هيكلَ المصلوبِ ـ حتى تستُرَه
ـ وهو مخمورٌ على إيوانِهِ صفَقَ البابَ ، ليرخي مئزَرَه ـ
درتُ عصفوراً على أهدابِها يشربُ الدمعَ ـ ليطفي شرَرَه

رؤيا :

ها أنا أسحبُ في القيدِ إلى عرشِهِ ـ بينَ العيونِ الغائِرَه
في ظلامِ السجنِ قد لقَّنَني ـ صاحبُ اللحيةِ ـ أن أستغفِرَه
تُقيةً ـ حلَّلَها إذ كفَّره فاحفظي أنشودتي يا قُبَّرَه :
« أنا من يخرجُ من جُثَّتِهِ » غضباً أسودَ ، ربما خطِرَه
« هامشُ التاريخِ قد أسقطَني » فادَّعتني تمتماتُ السحَرَه
« صرتُ جيلاً ضائعاً يرحلُ في » سنواتِ التيهِ يبغي جوهَرَه
« موسمُ الحزنِ اصطفى أشرعَتي » مانحاً لي الشجراتِ المثمِرَه
كنتُ لا أطلبُ ـ يا محبوبتي اللغةَ الخنثى ولا المبتكَرَه
تخرجُ الكلمةُ من حنجرتي فرساً جامحةً ، لازَهَرَه
كلِّ ما أعرفُهُ : أن شفتاكِ فمي ، والجرحُ فيكِ المحبَرَه
كلُّ ما أبصِرُه : عيناكِ في دفتري والدمعةُ المنحدِرَه
فاحفظيني ـ عبقاً بالذاكِرَه وانفضي عني غُبارَ المقبَرَه

حين
ينسى
من
مشى
بالمبخرَه

الاسكندرية : علاء عبد الرحمن

تغريبة

محمد يوسف

إلى الصديق الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى

السياسة مصيدة الاضطهاد
كيف آخيتَ بين السياسة والاقتصاد ؟
وأخفيت جمر التغرب تحت الرّماد ؟
انتظرتك فى زمن النفطِ
فى زمن الصحراءِ
فولّيت وجهك شطر الغناء على « حافة » السين
صوتك صوتان :
سنبلة وشظيّة
وأنت الذى تعشق السنبلة
وتثبّت فى الطين وجهك حتى تضىء
كنّار الصعاليك بالجذبة الخافلة
أنت أغويتنى فى المنام
لأقضم تفاحة الشعر
هل كانت الهجرة القاتلة
أجرة ومثوبة ؟
أم ترى كانت الرَّجم
واليتْم
فزّاعة للعقوبة ؟

ـ انتظرنى
● انتظَرتك

لما يئستُ تدثرتُ بالسنبلة
وأهديت رأسِيَ للمقصلة
. . . . وكنتَ أراكَ على حافة « السين
صوتك صوتان :
سنبلة وشظيّة
ودمى جذوة للقضية . .

زمن النفط مفتتحٌ ، للغواية
ودمى قُرْبةٌ للغناء المضرّج بالأبجديّة
ـ انتظرنى
● انتظرتكَ
صوتك صوتان :
سنبلة وشظيّة
وأنت تثبّت فى الطين وجهك حتى تضىءَ
فلا حافة « السين » تخفى جبينكَ
لا الشعر يشفى الغليلْ
فانتصر للغناء المدجج بالسنبلة
وانتصر للصهيل . . !

الكويت : محمد يوسف

أعداد خاصة تصدرها

« إبداع » عام ١٩٨٥

تعتزم أسرة تحرير مجلة « إبداع » إصدار أعداد خاصة خلال عام ١٩٨٥ من بينها :

- « الإبداع الشعرى » يصدر فى أول إبريل ١٩٨٥ . ويضم نماذج شعرية مختارة ، ودراسات عن الشعر العربى والشعراء العرب ، وقراءة نقدية عصرية لقصائد من التراث العربى الشعرى .
- « الإبداع المسرحى » .. ويصدر فى أول يوليو ١٩٨٥ ، ويتضمن دراسات عن المسرح العربى ، وكتاب المسرح العرب ، ومسرحيات الفصل الواحد .

وترجو المجلة من السادة الكتاب فى مصر والوطن العربى المساهمة فى تحرير هذين العددين اللذين تعتزم « إبداع » إصدارها خلال عام ١٩٨٥ .

المشهد الأخير

عزت عبد الوهاب

لماذا نطيلُ النهاية
ولا جدلٌ فى المواتِ ولا جدالٌ فى الخيانة
تستحمُّ عيونك فى الرغباتِ وتطمحُ فى الملكِ ، والملكُ خائن
أذكرُ الآن أنىِّ رغبت عن الملكِ . . هان أمام التفاتة عينيك نحوى
أعرفُ الآن أن الطريق إلى مصر ، مثل الطريقِ إلى القبرِ . .
هذا زمان الرحيلْ
تذكَّرتُ حين تناثرتُ لحناً ، وحين تمايلتُ غصناً ، وحين تفجَّرتُ
نبعاً لأروى الحدائق قبل ارتحالِ التمزّق :
ــ قيل لى سوف تركض فى اليخت عبر السفائن تنوى الهروب
قلتُ لاشىء غير التوهّم والتيه كالشبقِ المستحيلْ
لكنّ معشوقتى بكّرت بالرحيل
أبصرُ الآن ما كذبته الظنون
ــ تعبر البحر عائدة للأمان ــ
من يكذّب عينىّ أمنحهُ نصف عمرى ؟
من يكذّب عينىّ !!
ياله من جنون !!
نام سيفى بغمد الهوان الذّليلْ
تساقطتُ مثل الوريقات فى الرّيح تهوى
ومثل الشجيرات عند انكسار الغصون
فلتكفَّ العيون عن الدّمع ، إن الدموع تعيد فصول الرواية

ولا جدلٌ فى المواتِ لمثلى
ولا جدلٌ فى الخيانة

ويلى من يوم ٍ أحملُ فيه الكفن على كفىّ
يا وجهاً يُوقد فىَّ الحزن
والحزن نزيف
الحزن قيودٌ وسلاسل
الحزنُ كفَنْ .

لماذا نطيلُ النهاية ؟
كان سحر العيون يطاردنى
ـ لعنة للعيون الكواسر مثل الوحوش ـ
أنتِ لاحت دموعك قلت اتفقنا
وكنتُ تشهيتُ فيكِ الوفاء
سلكتُ الدّروب إليكِ ولم تحُل المسافات بينى وبينك
صار حلمى سرابا
أعلن الآن أنى عشقتك
وأنى هُزمتُ أمام ضيائك ـ كنتُ الفراشة أحببتُ موتى
حواليك صار الفضاء ردائى
وأهلكنى من يفىء بظلّى
فلا تعجبى للذى كان يوماً إلّه الحروب
وكان يبيع الحياة بحدِّ السيوف
آن وقت الغروب
لم أعد غنوة للفوارس فوق الجياد
فمن يشترى الآن سيفى وسرج جوادى ؟
ومن يفتدى عثرتى . . يشترينى !!
فمن يشترى قائداً باع موطنه بالوعود ؟
يا له من جنون !
فلتكفّ العيون عن الدّمع . . إن الدموع تعيد فصول الرواية
وَ لا جدلٌ فى الموات لمثلى
ولا جدلٌ فى الخيانة .

القاهرة : عزت عبد الوهاب

كلمات على قبر شاعر لم يولد بعد

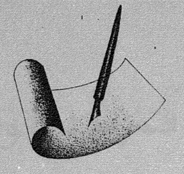
محمود ممتاز الهوارى

يا عصفورى .. حتى أنت .. !
حتى أنت تحبُّ الأضواء ..
تتعلق فى أهداب الشمس السحرية ..
وتحلق مزهوًا فى كل الأجواء
تلطمك الريح بكفّ اليأس
يتطاير عشك .. يتهدم
لكنك دوماً مرفوعَ الرأس ..
تعتنق الريح .. ولا تستسلم .. !
وبرغم سقوطك ..
تنهض من تحت الأنقاض بلا إبطاء
يتفجر فيك العزم .. ويتضرّم
وتعود لتبنى عشك فى أجفان الضوء
بأعمدة النور .. وفوق رؤوس الأشياء
ياعصفورى ..
أين رشفت الحكمة ؟
كيف سحبت النور الراقد فى أجفان الظلمة ؟
كيف جعلت الكهف الجهم .. رفيق البسمة ؟

ياعصفورى ..
ماذا قلت ؟
ستظلّ تغنّى طول الوقت
ستظل تغرّد والناس نيام .. !
حتى تتلألأ بعد الموت !
فالموت لدينا شىء هام !
الموت لدينا ..
يظهر حسنات الشعراءِ ..
ويكشف سوءات الحكام ..

ياعصفورى ..
كيف عرفت
كيف عرفت !!

ملوى : محمود ممتاز الهوارى



القصة

المسرحية

سعيد الكفراوى

قمر معلق فوق الماء

« إننى أحبك .. ياسيد الماضى »
(مالك حداد)

(١)

روّيت شجر النخيل ، ونظرت ماوراء النهر ولم أكن راغبا فى مفارقته .. أحزم وسطى بثوبى المبلل ، وأرى قدمى ملوثتين بالطين والتراب .. هى أمى النحيلة بثوبها الأسود ، واقفة على سلم الدار تناديني (عبد المولى .. تعالى ياضنايا) لما سمعت نداءها ركنت دلو الماء على ساق النخلة المائلة عبر النهر ، وفككت حزامى فانطرح ثوبى المبلل .. غسلت قدمى ورششت وجهى بالماء ونظرت شمس الصباح المتوجة بالعصا والصولجان .

يجلس على حافة مقعد من خشب قديم ، يرتدى جلبابا من الصوف المخطط بخطوط بيضاء ، يليق بتاجر محترف .. تبرز من فتحته أزرار صديريته الصدفية التى تلمع فى ظلمة (المندرة) الخفيفة ، زاول التجارة بالقرية زمنا ، ولما امتلأ كيسه بالمال رحل إلى المدينة .

هو عمى الذى يربيني بعد أن مات أبى وتركنى وأم فى منتصف عمرها تكدح من طلوع الشمس حتى طلوع القمر .

انحنت أمى تشد لى خيط حذائى .. أرى طرحتها تسف التراب ، وأرى متاعها مبعثرا فى حجرة المعاش .. أمشط شعرى بمشطها .. تكلمنى محنيّة الظهر (عمك هياخدك معاه ياضنايا تطاوعه ، وانت مبقتش صغير .. هناك هتلاقى اللقمة الطرية والهدمة النظيفة .. ربنا يفتح عليك يا ابنى .. الأمانة يا عبد المولى ، واوعى تنسى أن عمك فاتح الدار) .

ربطت كمّى ثوبى ودسست بداخله متاعى وملابسى ..كتاب الحكايا الصغير .. حصان من خشب بقوادم ثلاث وذيل مقطوع (نحلة) بخمسة ثقوب كانت مشهورة بين أترابى بصفيرها وخيطها الملون .. مرآة صغيرة مشطوفة الحواف أرى فيها وجهى كل صباح .. مشط مكسور الأسنان .

عندما سمعت أمى تقول (أعمل لكم حاجة تخدوها ياحاج) ورد عليها (مفيش وقت) ونهض وأخرج من جيبه نقودا ودسها فى يدها وقال لها (خدى بالك من نفسك يا أمينه) وهى ردت عليه (ربنا المنجى ياحاج) واستندت بيدها على الباب الموارب .. برمت ذيل ثوبى على متاعى وحملته على كتفى ، ولما كنت أعرف أنها تبكى بعد أن تقول (ربنا المنجى) لذا سارعت بالخروج من الدار أسبق عمى ، وسمعت نهنهتها وهى تقول خلفى (مع السلامة يا عبد المولى خد بالك من نفسك وطاوع عمك) .

مشيتُ أهز متاعى وأرى الشمس عبر النهر ، يستقر فى قلبى بكاء أمى .. لحق بى عمى وجعلنا نمشى ونسمع خطواتنا تصدر صوتا ونحن نعبر الزقاق الضيق والمترب .

هى البلد أبتعد عنها ، أنا ابن السنوات التسع تنقلنى من شط البلد إلى شط المدينة مركب مشدودة الى بكرة من حديد يدفعها جنزير له صليل حيث تستقر المدينة التى لم أزرها ، وعالم لم أدخل أبوابه السبعة بعد .

(٢)

شقة عمى لا تشبه بيتنا .. لها باب مغلق بضلفتين أعلاه جرس يصلصل فى الفراغ المحبوس .. تنسدل على النوافذ ستائر من قماش مزهر بزهور ملونة .. على الحيطان سُورٌ من الذكر الحكيم ..

صورة لعمى شابا ، فقير الملابس والصحة . . أخرى بعد أن متعه الله بالثراء والعافية يلبس نفس النظارة البنية ويمشط شعره فى وجاهة التجار المستورين ، ويرى مستريح النفس داخل الزجاج اللامع والاطار المذهب . . فى الصالة كنبة من خشب . . على الأرض سجادة من صوف حائل . . اختفت رسومها وأزهارها تحت بقع الطعام والادام . . حجرة لعمى وامرأته واخرى لطفلتيه الصغيرتين . . حجرة بصالون عتيق الطراز ، لها شباك صغير لا يفتح على الشارع . . عرفت لحظتها أن هذه الحجرة مثواى ، أنام على أرضها وحدى . . تحت رأسى وسادة من قطن كالحجر ، تغطينى بطانية رمادية ناسلة الخيوط .

وكنت فى ليال كثيرة أنام متأخرا بسبب تلك الأصوات التى أسمعها تأتينى من منور المنزل والتى كانت تختلط بضحكات شريرة قصيرة وتستمر حتى وقت متأخر من الليل وحتى أنام . . وكنت أنام كل ليلة وأنا خائف حتى تمنيت أن أعود إلى أمى حيث لم أكن أخاف .

(٣)

ألحقنى عمى بمدرسة تبعد عن المنزل . . وكنت أسير بشارع (الحنفى) عابرا سوق الثلاثاء إلى شارع (البستان) ، وبسبب خوفى من أن أضيع ، علّمت رؤوس الشوارع والميادين بلافتات مكتوبة ، ونافورة مياه ، ومتنزه عام ، وقسم للشرطة ، وضريح لسيدى (المتولى) الذى يجاور مدرسة (محب) التى هى مدرستى ، والتى كانت لها بوابة كبيرة خلفها جرس من نحاس معلق وكبير . . وكانت المدرسة لها حوش فيه زرع وأشجار عالية ، محوطة بسور من الحديد المشغول بالحراب المدبية والمرسومة بزهرات ذات أفرع تتجه للشمس .

تعرفت برفقائى أولاد المدن ، وكانوا خليطا فى مثل سنى ، أشقياء وأذكياء ، تجمعهم شراكة الفقر . . انزعجت أول الأمر ووقفت بجانب السور ، أخاف على بنطلونى الذى اشتراه لى عمى ، وعلى كتبى وأخاف قلة تجربتى . . بعدها ألفت العيال وصاحبتهم ، وكنت أسعد معهم طول اليوم .

فى مرات كثيرة كنت أعود إلى سكن عمى متأخرا ، وكانت امرأة عمى تعتفنى ، ولم تكن تعرف أننى أتأخر بسبب وقوفى أمام نافورة المياه فى انتظار أن يضوى ماؤها بتلك الألوان البهيجة .

(٤)

وقفت أستدفىء بشمس الشتاء على الشرفة ، أنظر إلى الشارع وأرى بهجة المدن فى صباح الأجازات . . خلق كثيرون . . هاهم فى الخارج . . تُفتح الأبواب بنبض الصباح . . يبدأون عابسين ثم يدمدمون ويتضاحكون . . تعلقت عيناى بطائرات ورقية يطيرها الأولاد فى هواء الصباح ، مشدودة إلى خيوط طويلة . . تمنيت أن أمتلك واحدة أطيّرها فى الساحل على النهر بقريتى .

سمعت رنين الجرس . . خرجت من الشرفة مفارقا الشمس وطائرات الورق . . جاءنى صوت امرأة عمى (شوف مين ياعبد المولى) فتحت الباب فارتمى ظل البنت بشمس الشتاء داخل الشقة . . قالت . . (صباح الخير) . . تلجمتُ ونظرتُ ناحيتها وسمعتها تضحك لارتباكى . . تنبهت أنا الصبى القروى وأجبت (صباح النور) قالت لى . . (أم فاطمة موجودة) . . تناهى لى صوت امرأة عمى (مين ياعبد المولى ؟) فقلت لها (واحدة ست) . . تعالت ضحكتها مجلجلة ، وخرجت امرأة عمى من المطبخ ورأتها فصاحت بدهشة مختلطة بشوق وحب قديمين (مين . . نبيله . . والله زمان . . عاش مين شافك) . . أخذتها امرأة عمى فى حضنها وقبلتها على خدها . . انسحبتُ وجلستُ على الكنبة فى الصالة ، أرقبُ هذه البنت الحلوة التى تطرق بابنا فى الصباح الشتوى . . لعلها كانت فى العشرين من عمرها ، تفوح منها رائحة طيبة ، وجهها أبيض كاللبن الحليب ، وخداها أحمران كالوردة .

من تكون البنت التى رأيتْ ؟

خفتُ . . وسمعتُ دق قلبى ومشيتُ ناحية الشرفة ، لكن زوجة عمى نادت على (تعالى ياعبد المولى ، سلم على نبيله . . دى جارتنا . . ساكنه تحت . . بنت الست أم فاروق . . كانت مسافرة ورجعت) .

مددت كفى وضاعت فى كفها . . ضرب الدم وجهى ، وأطبقتْ - هى - كفها بحنو زائد . . ارتعشتُ ورفعتُ عينى فتلاقتا بعينيها الزرقاوان ، وذلك الوجه المدور ذى الحاجبين المقوسين كهلالين . . تذكرت امرأةً يبلدى يسمونها ذات العيون الزرق وأنها من نسل أغراب بادوا وأن كل البلد تحب النظر فى عينيها التى فى زرقة البحر . . قالت لى (ازيك ياعبد المولى) فقلت لها (كويس) ثم أخذت رأسى فى حضنها . . جلسنا على الكنبة ، أتأملها أنا الصبى القروى فى ثوبها المنزلى المرسوم بأوراق الشجر وألمح من خلال باب الشرفة سربا من حمام يدور قبل أن يستقر على برجه .

تكرر لقائى معها ، فى مرة رأيتها عند باب شقتها فابتسمت لى وداعبت شعرى . . مرة رأيتها أمام المنزل تشترى أغراضا . . حملت عنى حقيبتى وقالت (فين ياعبد المولى . . محدش بيشوفك) وأعطتنى كيسا من الحلوى . . وكنت أنزل عندهم حاملا أشياء ترسلنى بها امرأة عمى ، وكنت أطرق بابهم فأسمع كلمة حاضر فأعرف أنها بالداخل وأراها فى المكان نفسه أمام مرآتها بملابس بيتيه خفيفة تكشف عن نحرها ، وجزء من أعلا ثدييها . . قبلتنى مرة على جبهتى وسألتنى (مبسوط عند عمك . . ابقى انزل عندنا) ولما قلت لها إني مبسوط لأننى بشوفك . . ابتسمت وخطت ناحية الشرفة ، وأطلت منها ثم عادت وضمتنى إلى صدرها وقالت (انت حبيبى ياعبد المولى) ولما وجدتنى فى حضنها امتدت يدى وأمسكت ثديها فضحكت وابتعدت عنى وقالت لى (آه ياعفريت) . وكنت أنظر فى عينيها وأسبح فيها وأتذكر المرأة التى فى بلدنا والتى من نسل أغراب بادوا والذين لم أكن أعرف بلادهم وكانت كلما ضحكت أمامى كنت أعدو على شاطىء مزروع بالعشب وأشم رائحة الياسمين .

(٥)

لم يكن المساء قد أتى بعد .

عندما انتهتْ من زينتها كنت قد انتهيت من تصفيف شعرى ، وألقيتُ على نفسى نظرة أخيرة فى مرآتى مشطوفة الحواف . .

خرجتُ من الشقة أعدو ، ونظرتُ أسفل السلم وقلتُ لها (حالا) . . أعطتني امرأة عمي قروشا عشرة ، ونزلت أدرج على السلم بوجدان جياش . . رأيت سرب الحمام يطير نشوانا من فرط عشقه للبراح . . أتانا صوت امرأة عمي (متتأخروش . . خدى بالك منه يانبيله) .

رأيت المدينة ـ وأنا أسير بجانبها ، كفي بكفها ـ جميلة ، وشارع (سعد) مظللا بأشجار مزهرة . . رأيت نافورة المياه الملونة وبرج الساعة القديمة يدق قبل المساء والزجاج الملون لكنيسة (الآباء القديسين) . وصلنا النهر ومشينا بمحاذاته ، سرنا على الكوبرى القديم ورأيت زوارق صغيرة ، يدفعها تيار هادىء بينما الصيادون الفقراء يجلسون ساهمين ناظرين إلى الماء ، والبنت تنظر لصدرها الناهد .

هذا ماكتب على أن أراه وأنا أسير معها .

قالت لى (دى مدينة كبيرة ، متقدرش تشوفها فى يوم) .

دخلنا بيتا عتيق الطراز ، له حديقة وسلالم من رخام وفسقية مياه معطلة تحوطها نباتات مهملة . . فى الجانب الآخر تكعيبة عنب وبعض أصص الورد المركونة بجوار سور الحديقة . . سألتها (احنا رايحين فين ؟) فردت على (هنزور واحدة صاحبتى) ولما قلت لها (لكن أنا معرفهاش) ضحكت منى وجذبتنى من يدى وقالت لى (دول ناس ظراف خالص) .

انفتح الباب على صالة مكدسة بالأثاث .. قابلتنا صاحبتها التى اسمها (منال) ، ودخلنا حجرة جلوس دافئة ورأيت أرضية الحجرة وكانت من خشب لامع وفوق الطاولة ينام مسترخيا قط أسود ، يدفس رأسه بين يديه ، تتحرك عيناه الصفراوان المليئتان بالأسرار ببطء وكسل .

مشت (منال) حتى واجهتنى ونظرت الىّ مبتسمة ثم حولت رأسها ناحية (نبيله) متسائلة . . قالت لها (نبيله) . . (عبد المولى اكتشافى الأخير) . . خطتْ ناحيتها وقالت بصوت عذب (حبيب قلبى عبد المولى) .

سخن وجهى وطأطأتُ رأسى . . اقتربتْ منى صاحبتها وقالت لى (انت بقى عبد المولى حبيب القلب) وقلت لها (اه) فانفجرتا فى ضحك صاخب ، وقبلتنى (نبيله) فى خدى .

لم أكن حزينا وكنت أدرك برغبة حميمة وصاعدة تلك المشاعر الجياشة التى تموج بقلبى الصغير .

شربتُ كوب العصير ، ورأيت أمى تجلس على عتبة الدار وحدها كأنها تغنى ذلك الغناء الذى كان يفرحنى . . أفقت على صوت (نبيله) وهى تقول (لو أعرف أخرتها معاه . . كل ما أقول له يتقدم لبابا يتحجج بالظروف) ردت عليها (منال) (انت بتشوفيه ؟) فقالت لها (كل يوم تقريبا) ورأيتها تضغط منديلها ويكتسى وجهها بحزن مفاجىء ، فيما كان القط تستفزه فراشة محلقة . . كانت تمسح وجهها . . هل كانت تبكى ؟ . . وكنت أراها وقد اكتأبت ، وأحاطت كتفها ذراع (منال) وهى تقول لها (لازم تحسموا الأمر ، علاقتكم طالت والناس مبترحمش) .

عرفت أنهما يتكلمان عن الأستاذ (محمد) مدرس الحساب الذى يسكن أمامنا . . لا أعرف لماذا خفتُ وأنا أتطلع إلى اللوحة المعلقة على الجدار ؟ .

كانت لعشب يحترق ، وكأننى أشم رائحة النار ، وفى آخر اللوحة وقفت امرأة لا تبتسم

هل كانت أمى ؟ . . أم أنها (نبيله) التى أعرف ؟ .

(٦)

عندما سأراها فى الصباح سأنظر فى عينيها وسوف أبتسم . . سوف أحتفظ بيدها ولن ترى الخوف فى عينى . . تقلبت على جنبى ورأيتُ كراسى حجرة الصالون تغرق فى الصمت والوحدة . . أضأت النور وفتحت كتاب الحكايا . . أحبك أيتها البنت الكبيرة بعينيك الزرقاوين . . رأيتنى ولم أكن يقظا ، أصعد ربوة عالية تسوخ منى قدماى فى رملها الأبيض . . على يمينى منازل قروية مفتوحة الأبواب يجلس أصحابها أمامها ، ينظرون ناحيتى مبتسمين . . على يسارى سهل من عشب . . رأيتها وكانت تجلس بين السهل والناس المبتسمين .

(٧)

رتبت حقيبتى وتناولت فطورى ، وساعدت امرأة عمى فى ترتيب الشقة . . هبطت الدرجات ووجدتها واقفة أمام الباب تنتظرنى . . صبحتْ على وقالت لى (عبد المولى . . تعرف الأستاذ محمد مدرس الحساب) قلت (آه) قالت لى (سلمه الجواب ده) أخذته وتحركتُ فأمسكت بذراعى وقالت لى (اوعى حد يشوفك) . . أخذتُ الخطاب الملون ودق قلبى . خرجت من الباب وتعثرت فى حجر . . فى المساء أعطانى الأستاذ (محمد) رسالة لها . . لاحظتُ بعد أن أخذتها منى أنها كانت سعيدة ولأول مرة تقبلنى فى فمى .

نمتُ وحلمت أننى أخلع أسنانى وأرى وجهى فى المرآه كريها . . خفتُ وفزعت فسمعت الناس الشريرين يضحكون .

(٨)

استأذنتُ من عمى أن أبيت معها قالت له (إن أمها مسافرة عند خالتها وأن والدها يشتغل وردية الليل وأنها تخاف وحدها) ابتسمت لعمى فوافق وأمرنى أن أبيت معها . . لما لم يجدنى متحمسا قال لها (ماله . . انت مزعلاه يانبيله) ردت عليه بحماس (هو أنا أقدر ياعمى) . ضحكتْ وخرجتُ من باب السكة .

وأنا أهبطُ السلم كانت المدينة تندس فى الليل وتتجرد من وقارها . . وكنت أسمع أصوات الناس تأتى من المقاهى المفتوحة . . السلم بعد منتصف الليل حفرة فى الظلام . . أقف على حافته وكأننى سأهوى إلى بئره . . شقة الأستاذ (عدلى) مطفأة بعد أن سافر للصعيد . . أخطو نازلا السلم أتحسس خطاى .

قبل أن أضغط جرس الباب ، انفتح . . وجاءنى عطرها غامضا

وعندما رأيتها كانت تقف بالباب ترتدى بشكيرا وتلف رأسها بفوطة على شكل عمامة . . قالت (ادخل ياعبد المولى) ودخلتُ وكنت أرغب فى الدخول . . أشم أشياء الشقة التى آلفها وأعرفها . . برغم خوفى إلا أننى أشعر بأن ما أنا فيه طيب وجميل .

تجلس جلستها المعتادة أمام المرآة ، تجفف شعرها الأثيث ، المبلول بينما تبدو ركبتها فى ضوء الصالة لامعة . . أراها قريبة من روحى . . أمد رجلى وأضع يدى على طاولة عليها تليفزيون مقفل وزهرية صناعية .

غابت لحظة وعادت وقد غيرت البشكير بمئزر أخف ، وتركتْ شعرها حرا كعرف مهرة . . قالت لى (تشرب حاجه) قلت لها (أشرب) .

عادت تحمل كوب العصير وعادت بعطر مخالف قالت لى (إنها تعتبرنى مثل أخيها وأنها تحبنى) ووضعت يدها على كتفى . . قامت ودخلت غرفة النوم . . كان الباب مواربا ، فى اللحظة التى رأتنى فتحت مئزرها فرأيت ما لا يُرى . . هى ابتسمت وأنا ارتبكت . . قالت (ادخل ياعبد المولى) .

أخطو الآن عابرا سبيل النور . . هى فى منتصف الحجرة وأنا أواجهها . . أدركُ بحس الطفل ما أنا مقدم عليه . . جذبتنى ناحيتها فانغرزتُ فى دفء اللحم الحى . . تنغرز أظافرها الملونة فى جسدى الصغير المراوغ . . تركت نفسى لصدرها الثرى .

نمنا معا فى السرير ، أنا فى حضنها تتقلب فوقى وجسدها يتململ عن مجون مدرب . . أغلقتُ عينى فقبلتنى بينما أشعر بجسدها العارى يلتهب . . ماتت عندى إرادة الدفاع واستسلمت . . شعرت بأننى أذوب مع شهقاتها وتطاول جسدها . . لا يستطيع أحد أن يفلتنى منها الآن .

صفرت أذناى بدق أجراس كنيسة (الآباء القديسين) وأنا أعدو على النهر الذى لم يجف بعد . . وعلى بطنها رأيتُ زهرات جبلية تزهر . . وعلى ثدييها براعم صغيرة كأنها تحبو وأنا أحدق فى وجهها مستسلما .

(٩)

انتهى أسبوع لم أرها فيه . . لا أمام الباب ولا حتى فى الشرفة ولا صدفة فى الشارع . . أجمع أعذارى وأهبط سائلا عنها فتخرج لى أمها وأعود صاعدا خائب الرجاء . . سألنى عمى (مالك ؟) فلم أجبه فسأل امرأته فقالت : إنها لا تعرف .

فى العصر رأيتها تقف تحتى ولا تراني ، ترمى بجذعها على السور ، تشير بيدها ناحية شقة الأستاذ (محمد) . . رأيته يجلس أمام مكتبه فاردا رجله ، وقميصه مفتوحا على صدر ملىء بالعشب ، تستقر عليه سلسلة من الذهب على شكل قلب . . فهمتُ معنى الاشارات واللغة المبهمة المرسلة عبر الدم والمسافات .

فى الليل . . آخر الليل حيث كنت أقف كل ليلة ، رأيتها هناك . . تمرق عبر ممشى من أمام النافذة المضاءة التى أطاحت بستارتها نسمة مفاجئة . . وكانت فى شقته .

(١٠)

جربت أن أكون عاقلا . . .

لجأت للصلاة أباشرها جماعة . . أذهب للمسجد القريب لأختفى فى ضوئه الشحيح . . ألبد فى أحد الأركان وأرى السور الملونة لآيات الذكر الحكيم . . أسمع ترتيل المنشدين .

لم تذهب الصلاة وجع قلبى فهجرت المسجد وضعت فى شوارع الحى ، أخرج من زقاق مسدود لأدخل فى آخر .

كأننى عندما رأيتها من النافذة فى حضن الأستاذ (محمد) تلبس ذلك القميص الملون بالنار كنت قد احترقت .

على يمينى تجارة عمى وأمامى منحدر يقود لصهريج المياه . . بلاطات قلقة معجونة بالطين بيت خرب مأوى للوطاويط . . أكوام زبالة يلعب عليها عيال الفقراء .

أرى (السرجة) بحجر الطاحون تتشع السيرج ذا القوام اللزج . . على بابها لافتة وسخه ، أسمع صوت طحن السمسم تحت حجر الرحى الدوّار .

فى العصر كانت عنده . . رأيتها فعرفت أنها قبّلت بشقته . . ضربنى دمى وهوى قلبى فدسته . . خرجت من باب الشقة ورأيت على الجدار ديكة تتعارك . . تتبادل ضربات المناقير بوحشية .

هبطتُ السلم باندفاع اليائسين.. جمعت من جنب جدار البيت أحجارا من الطوب والصخر والظلط . . ملأتُ حجرى وصعدت لاهث النفس .

رميتُ أول حجر على زجاج شباكها المطل على السلم فهوى شلال الزجاج على البسطة الكبيرة متكسرا فى شنشنة مروعة . . بعده هوت شراعة الباب الزجاجية . . تلاحقت الأحجار أرميها داخل الشقة وأسمع صوت التهشيم يتتابع .

خرجتْ أمها ، ونزلت زوجة عمى وصعد الناس الشريرون من المنور وكنت أرى الاندهاش فى عيونهم ولم يكونوا يضحكون . . قيدونى . . يدى خلف ظهرى ، مستحما فى عرقى . . صاحت أمها (نادوا لعمه) . . حضر عمى لاهثا . . رأى السلم المغطى بالزجاج ، وسمع لغط الناس . . ضربنى بظهر يده ، ثم تتابعت ضرباته وصفرت أذناى . . سمعت صوت صفير القطار . . كأننى أركبه وأرحل . . أدخل فى ظلمة لأجتاز ظلمة . . مسحتُ فمى بظهر يدى ، فرأيت دمى يسيل . وكان عمى يضربنى وأنا أرى النباتات الشوكية تنبت فى بطون الجسور ، تنطمس شموسها الصغيرة حيث أرى أمى قادمة بثوبها الأسود وطرحتها الحائلة . . أرى عودها الناحل عبر منحنى النهر تريد أن تأخذنى وأريد حضنها .

جمع لى عمى متاعى فى شنطة من ورق مكتوب عليها (محلات قاصد كريم) . . غسلتْ لى امرأة عمى دمى وبكتْ من أجلى . . سرت خلف عمى وأنا أسمع همهمته . . عندما حاذيتُ شقتها رأيتها تقف خلف الزجاج المكسور دامعة .

ودعت شارع (سعد) ونافورة المياه ومسجد (المتولى) وتجارة

عمى وسرب الحمام وكنيسة (الآباء القديسين) قلت فى نفسى (هذا محزن ويمكنك الآن أن تبكى) وبكيت .

سلمنى عمى لأهل بلدى عند موقف السيارات . . رأيتهم يجلسون على الأرض فى غبشة أول الليل . . يتجمعون حول مقاطفهم وأمتعتهم الفقيرة . . عرفتهم وعرفونى واندسست بينهم وكنت أبكى ماأزال .

هل كانت المركب وسط النهر ؟
هل تركت شط المدينة إلى الشط الآخر ؟

هو الليل إذن . . أراه ولم أكن أحلم . . أسمع صوت صليل الجنزير وقعقعة بكرة الحديد .

(أراه الآن معلقا فوق الماء)

هو القمر .

يخرج من خلف كثبان السحب الطافية ويقترب منى ، بوجه مخنوق ملىء بالندوب والجزازات ـ وأنا ـ أفارق المركب صاعدا إليه ـ حيث هو ـ أمد يدى أمسح عن وجهه ندوبه وجزازاته .

القاهرة : سعيد الكفراوي



أمين ريان الطواحين

« فى الجيرة تفرض على المرء الواجبات !
إذ أين المفرّ من المشاركة ؟

هذا ما كان يردد فى مسمعى أحمد جبريل كل يوم . . .

وأحمد جبريل هو زميلى فى العمل نتجاوز يوميا لنشتغل بترميم الآثار — (وذلك بعد تخرجنا من معاهد الترميم التى تنتشر فى أنحاء القطر . . .)

والجيرة التى يقصدها أحمد هى جيرته لتلك الأرملة النازحة من الوجه البحرى ونزولها بيتهم الكبير بشقة أقرباء لهم — . . أما ما يسميه الواجبات تارة . . . والمشاركة تارة أخرى فالمقصود به سلسلة الخلافات التى تحولت الى حكايات يومية يحكيها عن الإبن الوحيد لتلك الأرملة (فوق البنات) واسمه عبد الله معاذ . . .

نزح عبد الله معاذ مع والدته وشقيقاته من الوجه البحرى بعد وفاة والده فحضروا إلى العاصمة للإقامة عند خال لهم يسكن إلى جوار معهد الآثار (حيث تخرج) .

وتزامل أحمد جبريل ومعاذ بالمعهد واجتازا معا كل امتحانات التأهيل وكانا يشاهدان معاً فى نزهاتهما على النيل أو فى الصلاة بمسجد الحىّ حتى شاع عنهما — أنه لم يعد ينقص علاقتهما إلا أن يتصاهرا فيتزوج أحمد جبريل إحدى شقيقات معاذ وتصبح أسرة معاذ وأسرة جبريل أسرة واحدة . . .

وكنت قد اجتزت نفس الدراسة (بإقليمنا بالصعيد) — فأنا لم أتعرف بزميلى أحمد جبريل إلا بعد أن نزحت أسرتى من الوجه القبلى الى القاهرة للعمل بالأنتكخانة . . . ويفرق العمل بالأنتكخانة والسكن بالخرنفش بينى وبين معاذ . . ولكن حكايات أحمد جبريل عنه كانت تقربنى منه كل يوم أكثر من اليوم السابق . . . حتى لم أعد فى حاجة الى رؤيته رأى العين . . . وكان معظم زملاء العمل يتندرون على خلاف أحمد جبريل مع جاره فى تفسير أحوال الدنيا حتى دفعهم الفضول إلى رؤيته رأى العين ليسخروا من شطحات الجارين فى السياسة أو تفسير مذاهب السلف . . . أما أنا الذى نزحت أسرتى من الصعيد عند أخوال لنا بالقاهرة مثل أسرة معاذ فأى تعارف كان يدفعنى إلى التعرف به ؟

طفقت أخفى التشابه بين ظروف أسرتى وأسرة معاذ عن الآخرين وخاصة أحمد جبريل ، وكثيراً ما سألت نفسى : « ولكن أية مشابهة تخفيها وقد نزحت أسرة معاذ من الوجه البحرى بينما نزحت أسرتك من الصعيد . . وقد مات والد معاذ بينما انفصلت أمك عن أبيك بالطلاق وما زال أبوك حياً يرزق بين أحضان امرأة غاوية بالصعيد !

ولكنى كنت لا أنى أذكر صوت أحمد جبريل — وقد استغرقنا العمل اليدوى المنتظم ساعات طويلة وهو يردد لى : « أقول له صبرك يا معاذ . . . صبرك سيأتيك كلامى إن آجلا أو عاجلاً فيسخر منى . . .

وأقول له سيأتيك بالأخبار من لم تزود . . . فيسفه الشعر والشعراء ! وكنت أشعر من حديث أحمد جبريل بما بينى وبين ذلك النازح الذى لم تره عيناى من تشابه فأنا أيضا أضيق بهذا اللبق . . . وأختلفت مع القاهرى الذى يظن نفسه لم يسبقنا فقط إلى العاصمة بل سبقنا فى سائر مراحل التطور . . . وكنت أراجع نفسى قائلا : « أنت واهم فيما تتصور من تشابه بينك وبين ذلك اليتيم الذى لا يفتأ أحمد جبريل يردد نوادره . فقد مات والده وترملت والدته بينما انفصلت أمك بالطلاق — وما زال أبوك حياً يرزق . . . أما الإقامة عند خال من الأخوال فمعظم شباب جيلنا كفلهم الأعمام والأخوال !

وتخلف أحمد جبريل عن الحضور ذات صباح . ولما كنا فى بداية الأسبوع فقد ناجيت نفسى قائلا :

ها أنذا أفتقد نوادره . . . وآمل قضاء يوم طويل من أيام العمل فى غيابه !

وزعمت لنفسى أنه ربما تعرض لإلمام فنىّ عطله عن العمل الروتيني ـ فى الترميم ـ خاصة أن نجمه كان قد بدأ فى أفق المسابقات الفنية السنوية . .

ورأيته فى اليوم التالى مرهقاً مشعثاً كمن عانى خلال اليومين السابقين مرضاً عضالاً . . . وكانت لحيته تلقى على جانبى وجهه ظلالا متآكله جعلته يشبه صور الحفريات الأثرية التى نقوم بترميمها ـ لنعيد إليها ألوانها . . . وقبل أن أعابثه وأجرّه إلى الإفاضة فى الحديث ـ أخبرنى وهو لا يجد الأنفاس بخبر وفاة أم معاذ « فقد حم القضاء وفقدت الأسرة النازحة أمها بعد أن فقدت أباها » . وتوقفت أنفاسى لحظة .

صدمت . . . ثم تمالكت أنفاسى ولكن عُقد لسانى وشُلت أفكارى .

ولم أفهم لماذا صدمت على هذا النحو . . . حتى خيل إلى أن دهراً فصل بين مشاعرى والسؤال الذى أردت أن أسأله لنفسى : « لماذا أصدم على هذا النحو ؟ » وقلت لنفسى : « ربما هى المفاجأة ـ ولا يخفى ما هو حب أحمد جبريل للمفاجآت » ثم قلت : « بل هى المشابهة . فلا شك أن أم معاذ فى مثل سن والدتى . . . بل ليست فقط فى مثل سنها . . . بل فى مثل حظها أيضا ! وخفت فى تلك اللحظة أن يكتشف أحمد جبريل حالتى ، فبحثت لنفسى عن مقعد وأنا أجمع شتات نفسى ، وجلست الى جوار زميلى الذى قدم لى سيجارة وأشعل أخرى ثم أجهش :

ـ ها هى قد نزحت نهائياً !

وفهمت رغم إيجاز ألفاظه أنه يعنى أن الأم كانت نازحة من قرية من قرى الوجه البحرى فها هى الآن نازحة من الوجهين . . . نازحة من الحياة بأسرها . . ! وتلاحقت أنفاسى وأنا أردد فى أعماقى « إنه يقصد الأرملة . . . ولا يقصد المطلقة » وقضيت ذلك اليوم أعد اللحظات . . . وكنت فى رعب ألا أستطيع أن أكتم حالتى عن زميلى حتى ينقضى يوم العمل . . . ولم ينس الجميع كيف أطلقت ساقى للريح قبل موعد الانصراف (وكنت آخر من يغادر مكان العمل) فقد أسرعت إلى بيت خالى ثم ألقيت بنفسى فى أحضان أمى وكأنى أرد عنها القضاء الذى لا يفرق بين وجه قبلى ولا وجه بحرى !

ورغم سخرية شقيقاى وبنات خالى فإننى لم أفارق أمى فى تلك الليلة . . . ولم أبال بالذهاب إلى دراستى الليلية بالمعهد التكميلى . . . .

وأقنعت نفسى بعد ذلك بأن أم معاذ كانت أرملة سبقها زوجها فهى تلحق به فى الآخرة بينما أمى المسكينة عانت من شرور أبى ولم ينقذها منه إلا الطلاق . . . وهى تسأل الله ألا يجمعها به فى دنيا ولا آخرة . . . ولكن منذ تحدث أحمد جبريل عن حكمة الموت فى حياة ابن آدم وكيف يخفف عن جاره عندما يستعمل معه الحكمة قائلا : « لولا الموت ما اجتمع الأحبة فى دار البقاء ! أو عندما يردد له الحكمة القائلة : « لولا الموت ما تخلص المتباغضان أحدهما من الآخر . . !! » منذ بدأ أحمد جبريل يردد هذه الحكم قررت أن أترك العمل فى الآثار وأبحث لنفسى عن أى عمل آخر لا يجمع بينى وبينه كل هذه الساعات يوميا .

وكنت تصورت من حزن أحمد جبريل أنه كان على معرفة وثيقة بالمرحومة . . . ولدهشتى اكتشفت على مر الأيام أنه لم يكن رآها ـ رغم الجيرة ـ مرة واحده . وتملكنى العجب وانشغلت بتفسير حالته التى لا أظنها من الحالات المألوفة فى بلد مثل القاهرة .

وكاد يفلت لسانى كلما استغرقتنا المناجيات فأسأله : « كيف توافر لك كل هذا الحزن على سيدة لم ترها قط ؟ » ولكنى أمسكت لسانى فقد كنت بتحفظى وتجنب الخوض فى ظروفى الخاصة قد بدأت أثير ظنون أحمد وتساؤلاته . ومال ذات مرة إلى الإفاضة فى الحديث ـ بعد غداء يوم قائظ ـ فأخبرنى أنه لولا تقاليد الريف لكان قد رأى المرحومة ـ والدة معاذ ـ ثم أضاف ما أثار أوهامى بعد ذلك فزفر قائلا :

ـ يكفنونهن أحياء ـ . . . حتى لا أكاد أعرف إن كنت حزيناً لموتها أخيراً تحت الثرى أو حزينا لموتها من قبل ـ فوق الثرى .

وبت مشغولا بفض تلك الزمالة وقد باتت تعبيرات أحمد جبريل تثبت أوهامى ، فشرد عقلى وتعطلت دراستى الليلية . . . وكنت أندفع نحو أمى فألازمها واستبقى فى أذنى صوتها وذكرياتها بطريقة تثير ريبة الآخرين . . .

وكنت أردد لنفسى : « لقد ضرب عليها الحجاب فى الماضى . . . ولو كان أحمد جبريل أمسك لسانه فلم يقل يكفنونهن وهن أحياء ! ولكن ها هى أمى مكفنة وهى لم تفارق الدنيا ! »

وحاولت أن أجعلها تسفر عن وجهها عسى أن يكون فى ذلك ما يجلب السعادة إلى قلبها من ناحية وما يبدد الأوهام التى تلازمنى من ناحية أخرى . . . ولكنها سخرت منى ونهرتنى قائلة :

ـ يكفى أن أراكم . . . لم يعد فى وجهى ما يسر الآخرين !

وكُنا بقطار الصعيد فى طريقنا إلى قريتنا لحضور الأعياد بمسقط رأسنا حين استجابت لحظات لرجائى فرفعت خمارها الأسود لترى فرحة الصغار بالعيد . . . ولكنها لم تلبث أن أعادته وهى تهمس بى :

ـ انتهى زماننا يا بنى . . . لمن تريدنى أن أسفر عن خلقتى ؟ وأمضى كلامها حتى كدت أصيح بها : إن القاهرى الملعون حزين لموت أمثالك على ظهر الدنيا ! لكننى خشيت أن تظن بعقلى الظنون بعد مخالطة أبناء العاصمة فرحت أستبعد الأوهام التى لازمتنى شهوراً طويلة وأردد لنفسى : « إننى أعود إلى بيت جدى . . أعود إلى الطبيعة حيث كل شىء يتجدد . . وسيتبدد ما يلازم خواطرى من كوابيس المدينة . »

ومع ذلك فقد لازمنى الخاطر الكئيب الذى ما كان من سبيل إلى محوه . . كنت قد أطلقت على أحمد جبريل فى سريرتى صفة متعهد الأحزان ـ ثم رحت أقنع نفسى بأنه حتى لو تشابهت بينى وبين

النازح من الوجه البحرى جميع أوجه الشبه فقد بقيت حالة واحدة يمكن أن تسقط التطابق بيننا وكمن يلتمس الفرار من القدر بأى ثمن أقنعت نفسى بـأنه يكفى أن يشاهد أحمد جبريل والدتى ليزول إلى الأبد ذلك الكابوس الذى أمسى هو المقيم وسعدت لذلك الخاطر وهدأت الوساوس حتى عدت إلى القاهرة ،وكان لسان حالى يقول:

« ما إن نتحرر من التقاليد الضارة ويتعرف أحمد جبريل على والدتى كما يتعارف الأحياء حتى يختفى ما بين أسرتى وأسرة معاذ من تشابه . . . ويتحول متعهد الأحزان إلى رفيق الأفراح ! وحقيقة لم تكن شقة الخال بالخرنفش مكاناً لائقاً لزيارة أحد ، ولكن لم يتفتق خيالى عن لقاء برىء لا يثير الريب إلا بجذب أحمد إلى شقة الخال فى يوم ما .

وكان أحمد جبريل قد فاز بجائزة الفن فى العام الجديد وخرجت صورته على الناس فى الجرائد وشاهدها الخال وزوجته وبناته . فلم يصدقوا أنه زميلى فى العمل ، وسخروا منى عندما أقسمت لهم أننى أستطيع دعوته لزيارتهم وبخاصة أنه يبحث عن عروس بعد أن حصل على أموال الجائزة الفنية . وكان أحمد قد فكر فى الزواج فعلاً وأسرّ إلىّ أنه قد أضمر أن يجعل من زواجه عزاءً للأسرة النازحة اليتيمة ، وأنه سيتقدم لخطبة شقيقة معاذ .

ولست أدرى أى شيطان أغرانى بالسخرية مما عقد أحمد عليه العزم ! هل تصورته مغواراً يحاول انتشال البشرية مما قدر عليها سلفا ؟. أو تصورته (دون كيشوت) يقاتل وحده طواحين الحزن بالوجهين القبلى والبحرى !

وساءه تحفظى فى البداية فندم على ما يبذل فى سبيل النازحين من أصدق العواطف . ولكن لما رفض معاذ طلبه انفلت لسانى فصارحته برأيى وطلبت إليه أن يخفف عن نفسه فالخالق كفيل بعباده . . . ولما سألنى :

ـ فماذا يكون دورى فى الحياة ؟

صارحته :

ـ إنك لن تستطيع أن تقاتل طواحين الحزن التى تطحن القلوب فى الوجهين القبلى والبحرى . ولما ألح أن يعرف ما هو حزن الوجه القبلى تنبهت إلى نفسى حتى لا أكون فى نظره نسخة مكررة من شخصية جاره معاذ ، وحتى لا تصبح أسرتى نسخة أخرى من نسخ النازحين . . . إذ أية سخرية ينزلها بنا القدر فى هذه المدينة اللاهية !

وبعد عيد الأضحى مرضت والدتى فلم تستطع العودة من الصعيد . وأرسلت خالتى تخبرنى بعجزها عن السفر للعودة إلى بيت الخال بالقاهرة .

وكان أحمد جبريل فى هذه الفترة يسعى جاهداً ليجمع بينى وبين معاذ حتى أتوسط بينهما وأزكيه فى زواجه من شقيقة معاذ .

ولم يتم بينى وبين النازح من بحرى أى لقاء ! كنت مذهولاً بتطور الأحداث أخشى الإفصاح عن مخاوفى الدفينة وأسدل على أوهامى حجباً كثيفة من مشاغل أصطنعها اصطناعاً .

وكنت كلما عدت من زيارة والدتى بالصعيد ــ يعبر لى متعهد الأحزان عن أسفه أن لم تجمعنى الزيارات بالشكل العظيم (معاذ) فكنت أردد له .

ـ بل توشك أن تجمعنا مصادفة المصادفات !

وكانت وفاة والدتى فى الشتاء الماضى صدمة بالغة لى ولشقيقاتى . أذهلنى المصاب عن حقائق الدنيا والآخرة . . ونسيت العمل ورفيق الأحزان وتغيبت عن القاهرة وعن كل مكان وأسدلت على مصيبتى حجباً أخفت عن زملائى ومعارفى فى القاهرة مصيبتى .

وحين عدت إلى عملى بعد غيبة طويلة تذرعت بالمرض ، ووفقت إلى احكام حيلى حتى أنقذ حزنى من الهزؤ فى مدينة لا تعرف الأحزان .

وراجعت أعماقى مراراً فكنت ألوم نفسى قائلا : « إن أحمد جبريل بعد كل ما يقال عن أبناء القاهرة ليس إلا زميلاً متفانياً آفته تعهد الوجهين القبلى والبحرى بالعواطف الصادقة !»

ولكن تعقدت الأمور بداخلى فلم تعد المشكلة أن أعلن عن وفاة أمى لهفة على عزاء المعزين أم أخفى وفاتها تعالياً عن عزاء المعزين . . . بل باتت المشكلة أن حياتها قد حُجبت وهى على ظهر الدنيا فأى حق لى أن أسفر عن موتها للآخرين .

القاهرة : أمين ريان

منى رجب | لعبة الأقنعة

غوصى فى مستنقع حاضرى لم يجعلنى أرى موطىء قدمى . الرغبة المتأججة فى تغيير الأشياء أحرقت ما بداخلى فاستحال رمادا خامد الحركة ، كتمثال رخامى صلب لكنه هش . بدأت رياح القبح تحطمنى ، كعوامل التعرية حين تأكل معالم شاطىء خلاب . هزمتنى الأمواج العالية ، وخزت مسامير الألم رأسى فغاصت قدماى أكثر بداخل المستنقع . حاولت السير بداخله فزاد تعاقب حركتى من انغماسى فى الطين . وجدت كل من حولى يتلهون بأدوارهم ، لا يأبهون بتحدق كأنهم لا يكترثون بى ، لأنى أقاوم ألا أكون مثلهم . يتقاتلون وسط غابة مفزعة ارتدوا فيها مئات الأقنعة . حاولت مصارعة أقدامى للخروج من الأحراش فوجدت أقدامى لا تسعفنى . خيل إلى أن المغروسة هناك ليست أنا ، وكأن التى تتوالى عليها الأحداث أخرى أشاهدها من خارجى ، وأدهش من قدرتها على الاستمرار وسط غابة يستنكر من فيها كل ما تنادى به ، ويستهزئون به ، كأننى عشت عمرى معهم مضاعفاً ثلاث مرات ، ولم أحرك ما حولى خطوة واحدة . كان الآخرون يرمقون كلماتى من أطراف أنوفهم ، لا يؤمنون بجدوى الكلمة ، وضرورة تغيير ما بداخلهم ، يستنكرون موقفى حين أقول إننى لم أعد قادرة على التواؤم . يغبطوننى قائلين إن ما أعانيه هو أعراض زائلة ، ولا يعلمون شيئا عما أشرحه ، يستاءون حين أتذمر مؤكدين أنهم راضون بما هم فيه . ماداموا قد اعتادوا مشاكلهم فلماذا يصحون من سباتهم ؟

ذات يوم قررت أن أتحرك من مكانى . ناديت على نفسى من خارج المستنقع لعلى أفلح فى بث الثقة فى نفسى المتدهورة بغية الخروج منه ، لكن ذبذبات صوتى لم تخرج بعيدا عن دائرة فمى ، تاهت وسط أشجار الغابة المتشابكة ، ومعارك سكانها الغافلين .

حين سألت بعض من يتحركون حولى :

ــ أرحتم عقولكم منذ زمن ، وارتضيتم ما أنتم فيه . . فكيف أستريح . . ؟

لم أسمع إجابة . بل أجابوا ، ولم أفهم ما يقولون . تداخلت تعبيراتهم المبهمة عن المصلحة واللامبالاة والقوة وشريعة الغاب . لم يسمع من لم يعودوا يسمعون سوى أنفسهم ولا يكترثون إلا باللهاث وراء مصالحهم . ردد الصدى شكواى . حمله بعيدا عبر بقاع أخرى مترامية . جاءك صوتى متقطعا باكيا محبطا . سألتنى : ما الذى يبكيك ؟ حكيت لك عن خوفى من الغرق وحدى فى المستنقع . أخبرتك أننى أبحث عن معانٍ لا أعرفها ، وربما كانت مدفونة بجوار بقايا الديناصورات المندثرة منذ آلاف السنين . إننى أفتش عنها ، ولا أجدها . إننى أعيش فى غابة لا أعرف كيف أتعامل مع من فيها ؟

قلت لى بنبرة واثقة واضحة :

ــ كونى نفسك .

تعجبت . سألتك :

ــ كيف أكون نفسى . . ؟

قلت :

ضعى متاريس بينك وبين من لا تريديهم . تعلمى لعبة الأقنعة ، على شرط أن تبقى على وجهك لنفسك ، وابحثى عمن يعيشون بلا أقنعة .

سألتك :

ــ أى قناع ترتدى ، وأنت تحدثنى ؟

قلت :

ــ صدق نبراتك جعلنى أخلع كل الأقنعة .

انتفضت بمفردى كعصفور وليد مذعور . بحثت عن مصدر صوتك . عدت أواصل حديثى بعين دامعة ، خشية ابتعادك حين نشر الظلام أشباحه بين الأركان .

سألتك عن مكانك ــ أحسست من صوتك المرتق أنك متعب

مثلى . أدركت من ذبذباتك الخافتة أنك أيضا تبحث عمن يعيشون بلا أقنعة . أفضيت إليك بما كنت أخشى أن أخرجه من بين ضلوعى . تحركت النبضات المتوقفة من زمن فى الجانب الأيسر من جسدى . جعلتنى أتفوه بكلمات لم أعرفها ، وأتلفظ بحروف لم أنطقها . جعلتنى أغلق جفونى عما لا أريد أن اراه . وتعانق عيناى الأشياء الضائعة منى . لكننى عدت أفتح جفونى لأتبين موقعك ، أو على الأقل ، لأعرف أين تقف أو أين يوجد أمثالك . أرسلت أذنىّ تلتقطان مكان صوتك القادم من أعماق بعيدة . وجدتك تتحدث من الطرف الآخر للغابة ، تفصلنا جبال ووديان ، وتباعد بيننا أميال وأنهار . تستغرق عمرى بأكمله لأقطعها . بينما أنا لا أعرف بعد كيف أقتلع أقدامى من المستنقع .

عدت تقول :

ــ ارفعى صوتك لأعرف أين أنت تماما .

أجبتك بتوجس ورعب :

ــ أرشدنى أولا عن القناع اللازم لإبعاد الانتهازيين والمزيفين والمخادعين .

قلت :

ــ الحل من داخلك . ابحثى عنه بنفسك ، وإلا فستفشلين عند الارتطام بأول صخرة أثناء عبور الطريق الوعر الطويل ، ولن أكون دائما قريبا منك لأنقذك .

عدت أفتش داخل نفسى للبحث عن القناع الملائم لتغيير ما حولى . حاولت انتشال أقدامى فأعادوها إلى مكانها . تفحصت من حولى ، وجدتهم يستمتعون بأنهم لا يشعرون ولا يفهمون ، بل ربما أكون أنا الذى أغالى فى مطالبتى إياهم بإيقاظ الصدق الذى مات بداخلهم . هادنتهم لكنى لم أصبح مثلهم . وأغمضت عينى وأذنى كثيرا ــ وأطبقت فمى على لسانى ، ولم أعد أحدثهم عن المبادىء الضائعة . بقيت مكانى مرغمة حتى أتعلم لعبة الأقنعة . قد تكون صعبة لكنها ممكنة ــ هادنتهم حتى أعثر على الخريطة الضائعة التى سترشدنى للوصول إلى الطرف الآخر من الغابة ــ فقد أعثر يوما على مكان من يعيشون بلا أقنعة .

القاهرة : منى رجب



المبـــاح

جار النبى الحلو

حين التقت أعيننا عرفته ، استعدت ملامحه الأولى ، وبسمة خجلى لم تعد على وجهه . تردد هو قليلاً ، زر عينيه من ألق الشمس ، اتسعت ابتسامتى وفرحت به ، قلت وأنا أشد على يده الطرية غير المتخمسة : أنا زميل الثانوى . فتح باب سيارته ودخل برأسه وهو يقول فى عجلة : أهلاً . وكان فى رجليه شبشب . قفل الباب ، قال مشيراً للبيت المجاور : بيتى.ولم يعطنى الفرصة لأقول له إننى جارك إذن وإننى فى ذات الشارع فى هذا المكان المستحدث على طرف المدينة ، وجرى بسيارته مخلفاً التراب .

كان تلميذاً طيباً وخجولاً ، كان لا يلعب معنا الكرة ، غير أنه لم ينجح فى الثانوية ، ولم أره منذ تلك السنوات البعيدة .

فتحت زوجتى الباب ، كانت راجعة حالاً من عملها ، أخذتها من يدها ، وفى البلكونة أشرت لها على بيته . هل ترين هذا الصف الذى أمامنا ؟ حسن . البيت الرابع بعد العمود ، والذى نراه من هنا بعد ثلاثة بيوت من الصف المقابل لنا . حسن . انظرى جيداً . البيت الأنيق ذو الطابقين . نعم الذى تحته جراج ، إنه لزميل لى من أيام الثانوى .

قالت زوجتى وهى تلم سراويل ولدنا الصغير من فوق حبل الغسيل : نعم عرفته . إذن هو زوج السيدة ذات الأكتاف العارية . قلت مندهشاً : الأكتاف العارية ! قالت وهى تضع المشابك فى كيسها ؛ لاتمشى إلا بكتفين عاريتين ، ولا تبين فى البلكونة أو من خلال النوافذ إلا شبه عارية . قلت . كلا . قالت : أنت لا تعرف .

فى المساء ذى النسمة الخفيفة جررت الكرسى الخيزران ، وجلست فى البلكونة ، وضعت أمامى كوب الشاى ، وظللت أحدق فى البيت الثالث من الناحية المقابلة ، كان مظلماً تماماً ، لكننى لاحظت البوابة الحديدية الضخمة الخالية من الزخارف والبلاط الفاخر الملون الذى يشغل مساحة كبيرة أمام البيت . بعد أن رشت زوجتى الناموس بالمبيد كحت ودخلت تشكو من صدرها المريض ، سألتها : أيسكننا هنا من زمان ؟ قالت : من ؟ قلت : زميلى . . و . . زوجته . قالت ضاحكة : نحن الذين نسكن . . هذا بيتهم . رشفت من الشاى . أردفت هى : منذ أن جئنا هنا والبيت قائم ، ولكنهم لم يأتوا بالأثاث الذى تفرج عليه الشارع كله ماعدا أنت إلا من شهور عديدة . . كنت أنا فى الشهر التاسع ، بالضبط يوم عودتك من القاهرة برواية د . . د . . ماركيز . . هل ستنام ؟ قلت بسرعة : لا .

عندما انتهيت من الشاى ، وقفت سيارة أمام بيته ، سيارته ، وقفت أنا . . حدقت . . نزلت زوجته وعلى كتفيها شال يبرق . . هو يرتدى البدلة الكاملة . بدا أنه يفتح البوابة ، فانطلق نباح كلب ، ثم ظهر كلب « وولف » عال ، أخذ يلعب بذيله وينط على صاحبه بفرح ، احتضنه زميلى ودخل ، حملت زوجته حقيبتها ورفعت الشال عن كتفيها ودخلت ، وانغلقت البوابة بصوت مسموع . أضيىء الطابق الثانى كله ، وسمعت النباح يتردد .

قبل أن أنام استغربت مقابلته الفاترة لى .

فى اليوم الثانى مباشرة وأنا عائد من المدرسة رأيته من بعيد يداعب كلبه بسعادة على البلاط الفاخر أمام البيت ، ثم أدخل الكلب وأغلق البوابة . أسرعت الخطا حتى ألحق به وأرمى عليه السلام أو تحية رقيقة ، أو لعلنا نتكلم معا ، إننا كنا زملاء على أى حال وكنا متجاورين بفصل ثانية/ثالث ، وكان يشيل لنا الكتب عندما نلعب نحن الكرة . أسرعت إليه وفى اللحظة التى وصلت فيها لسيارته صفق هو الباب بشدة ، وزمجرت السيارة بصوت أفزعنى ، ونبح الكلب .

فى الأيام التالية بدأت ألحظ زوجته كثيراً فى شرفتها وتبين لى أنها تقلد كواكب السينما فى ملبسها وباروكة شعرها ووقفتها بجانب السيارة . الغريب أن زوجها اعتاد ــ فيما بعد ــ أن يجلس أمام البيت

على كرسى قاعدته جلدية ومعه كلبه ، وكان الكلب يتمدد فوق السيارة بشكل جميل ملفت للنظر ، وبدأت أبتعد عن أن ألحق به ، أو أرمى عليه السلام ، إلا بالصدفة .. إذا التقينا فعلاً ووجد هو أنه لا فرار من مبادلتى التحية . أنا مدرس ثانوى ، وهو طلع فجأة فى هذا المكان بالبيت والسيارة والكلب ، وما أدهشنى حقاً : شدة تأنقه !

ذات ليلة وأنا عائد فى ظلمة الشارع الخالى من الأطفال والناس والدكاكين ، لمحته جالساً أمام البيت ممسكاً بسلسلة كلبه ويدخن سيجارة ، قلت لنفسى لابد من إلقاء تحية المساء ، انحرفت إلى اليمين قليلاً ، ثم قلت له بود : مساء الخير . لا أجزم بأنه رد التحية ، غير أن النباح فاجأنى فى أذنى ، نباح عال وسريع .. رمقت الكلب وهو يندفع تجاهى .. هرولت .. كاد أن ينقض علىّ ، انسحب الدم من جسدى .. وهو ينبح ويتبعنى كأنما سيأكلنى . الشىء الوحيد الذى قررته فى هذه اللحظة : ألا أجرى .

تماسكت بقدر ماأستطيع ، ثم سمعت صوت زميلى ، فرجع الكلب جرياً إلى البيت ذى البوابة . بلعت ريقى ، نظرت خلفى لزميلى وبيته وكلبه ، وابتسمت . ياالله .. كاد يأكلنى .. ترى كيف انفلت هذا اللعين من يد صاحبه . ابتسمت ودخلت شقتى .

لا أعرف ما هى الصدفة التى جعلته يعرف أننى أرجع مساء كل ليلة فى هذا الوقت بالذات ؟ أو الذى دفعه لأن يترقبنى ؟ صارت خطواتى عبثاً ، فى كل لحظة أتوقع الكلب وقد خمش ظهرى فيندفع الدم الأحمر . يملأنى الغيظ وأكتمه ، والصراخ أكتمه ، والخوف أكتمه ، ثم ألاعب طفلى فيركب على ظهرى وأنط كدابة فيقهقه بضحكته العسل .

قالت زوجتى : لماذا يترقبك ؟ صاحب فيلا وسيارة ، يفرغ نفسه وينتظرك ويحيل كلبه عليك !! وأضافت : نعم زوجته سيئة السمعة ، ولكن لماذا يترقبك ؟

قلت وأنا أتهيأ للنوم : هى الصدفة إذن .

ولكن لليال ثلاث ، وكلما مررت ينطلق ورائى الكلب بجرمه الضخم ولونه الغامق ، وبنباح ذى صدى يتردد فى ليل ساكن . ليال ثلاث فى هذا المكان بطرف المدينة ولى ابن يلاعبنى فلا أنتبه من زميل يدهشنى تصرفه وكلبه .

فكرت أن أمر من حارة أخرى .. ولكننى لست جباناً . هكذا قلت لنفسى .

علق على باب بيته مصباح نيون رفيع وقصير يبعث الضوء الأبيض الهادىء ، وكان ميسوراً رأيته من بعيد . وجف قلبى وشعرت لأول مرة بالبرد وأننا فى نوفمبر . قلت لأننا فى نوفمبر شعرت بالبرد .

وقررت فى لحظة يائسة أن ألقى تحية المساء عليه ، ربما يرجع بعض الود ويدعونى لمجالسته ، ونستعيد معا ذكريات التلمذة ، خاصة رحلة الاسكندرية . ولكنه فى الاسكندرية لم يبرح الفندق وقضم كل أظفاره بينا كنا نشاهد نحن قلعة قيتباى ومحطة الرمل وسينما الهمبرا .

انحرفت ناحية اليمين لأكون قريباً منه . هممت أن أقول مساء الخير ، لكن الكلب هذه المرة انطلق بسرعة تجاهى ، هاجمنى بعنف ، وقفز علىّ ، خرج صوتى محشرجاً ، ناديته أن يمنع كلبه ، لكنه دخل وأغلق البوابة بشدّة ، وظل الكلب يهاجمنى ، وفى لحظة نزعت ذراعى من فمه ، ثم جريت فجرى ورائى .. جريت .. فجرى . الشارع خال تماماً ، واسمع صوت عبد الحليم حافظ يغنى فى أحد أفلامه من كل « التلفزيونات » . جريت حتى باب البيت الذى أسكن فى إحدى شققه ودخلت لاهثا . وقف هو .. زام .. التمعت عيناه ، هز ذيله وعاد .

جلست على درجة السلم ألتقط أنفاسى ، نشفت عرقى البارد اللزج ، وقلت إننى فى الصبح سأذهب لزميلى القديم لأقص عليه سخافة كلبه ، وسأقبل اعتذاره بالطبع لأننا لا نستطيع أن نؤاخذ الحيوان . أطبقت على كوب الشاى الساخن براحتى يدىّ ، ربتت علىّ زوجتى بلطف وقالت : أنت بردان .. جهزت لك المعطف هذا الصباح لتستعد للشتاء . سألت زوجتى : هل زميلى عنده كلب ؟ أجابت : عندهم كلب ، كثيراً ما أزعجنى بنباحه ، لكنك لا تأخذ بالك . لماذا ؟

قبل أن أضغط على الزر الكهربى لأضرب الجرس حتى ينزل زميلى فأحدثه بلطف ، رأيت الكلب نائماً على طول درجة السلم ، رجعت للوراء ، وفى لحظة الخوف أدركت أن البوابة مغلقة ، لكننى خفت أيضاً ، أخذت حذرى لأنه سيحاول مهاجمتى من خلال قضبان البوابة ، إلا أنه ظل مسترخياً تماماً ، فضربت الجرس مرة .. ومرة .. ومرة ، فنزلت سيدة جميلة الأنف هى زوجة زميلى ، ترتدى جلباباً شفافاً ، ورأيت كتفيها العاريتين ونهديها الطالعين ، وبيد ذات سوار من ذهب داعبت شعرها ، وقالت بصوت لا جمال فيه : نعم ؟ قلت : الأستاذ موجود ؟ ردت بهدوء : إنه لا يريد مقابلتك . وأعطتنى ظهرها العارى ، وصعدت بهدوء ، وتبعها الكلب وهو يحرك ذيله بفرح . ووقفت وحيداً .

الليلة كانت قاسية جداً .. إذ كانت شديدة البرودة .. وأنا شديد التوتر ، ولم أكن مواظباً على مشاويرى الليلية مثل تلك الليالى لأننى خفت من نعت الجبن ، ولكن خوفى كان يزداد وتوترى وقلقى لانشغالى المفاجىء بكلب زميلى ومحاولاته الدائمة لإفزاعى ، رأيت مصباح النيون مضاء . لن أقول مساء الخير ، ولن أنحرف ناحيته ، ولن أعيره أى اهتمام . والكلب !! علىّ أن أتفادى هذه اللعبة وأدخل من مكان آخر . سألت زوجتى : و .. متى .. يطلق كلبه ؟ قالت : لا .. لا يطلقه أبداً .. هو ليس كلباً .. إنه تحفه . ثم سألتنى : لماذا ؟ . قبلت صغيرى ، وقلت : لا شىء .

كنت بردان .. لن ألقى التحية .. ولن أجرى .. وازيته تماماً .. لم أطرف بعينى .. غير أن الكلب شدنى من معطفى ، فاضطررت للوقوف ، فواجهنى بنباح غريب شرس ، وخيل لى أنى رأيت أنيابه وأسنانه ، فسرت ، فظل يهاجمنى ، هم على ذراعى ، فشددت ذراعى .. و .. جريت ، فسبقنى وواجهنى من الأمام ، جريت فجرى ورائى ، جريت ، وكان ينبح بشدة ، وسمعت من بعيد ضحكة عالية ذات صدى مرتعش .

قبضت مرتبى واشتريت بندقية .

المحلة الكبرى : جار النبى الحلو

ميسلون هادى

غرفة المعيشة

تترامى فى فضاء الغرفة أصوات بعيدة لسيارات مارقة ثم تنتهى إلى أذنيه مختلطة مع ضجيج الشارع الآتى ، وكأنه ، من مكانٍ ليس له وجود . يُغمض عينيه فتغيب آثار أحمر الشفاه على حافات الأكواب وأعقاب السجائر ويفتحهما فتطالعه مرة أخرى وتجعل معدته تنتفض مثل قلب لص خائف .

له عينان عسليتان يشهد الجميع بجمالهما وحلاوة نظراتهما ، وبشرة شمعية دبت فيها خطوط تعب خفيفة زادتها وسامة . ويقدره أكثر الناس فى الأربعين من العمر ولكنه كان فى الحقيقة دون ذلك بقليل.اسمه ؟ مالنا واسمه !.. ليكن اسمه « تراب » .. المهم أنه لا يحب الحفلات أو الزيارات ولا احتفل مرة بعيد ميلاده أو تذكره إذ أن له فى ذلك وفى أمور كثيرة من حياته أراءاً غريبة لا تتناسب ووسامة وجهه .. وقد كان يقول لنفسه وهو مستلق على الأريكة فى غرفة المعيشة ينقل بصره بين نافذتها ومنفضة السجائر :

« ان صيرورتى أساساً مسألة فيها نظر . إذ لو حدث أن حكّت أمى فى تلك اللحظة من ذلك اليوم يدها لسبب أو لآخر فلربما نشأ أحد غيرى . ولأن وجودى مرتهن بتلك الصدفة السخيفة فهو لا يثيرنى مطلقاً ولا يستحق منى الاحتفال . ثم إنه قد تكون البعوضة هى التى لسعت قدم أمى فتأخر أبى على أية حال أو تقدم. وأنا غير مضطر لأن أبقى مديناً طوال حياتى لها بالشكر .. أو ربما للنملة أو ستارة الغرفة أو جدتى المتطفلة أو لمن كان السبب . جدتى والبعوضة ، أقصد واحدة كانت موجودة قبل ثمانية وثلاثين سنة ، الآن فى عداد الأموات ولابد أن الأشجار قد أحالتها إلى طاقة منذ سنين طويلة . ولو قلت ذلك لشاعر لغرق فى صمت عميق ثم قال :ـ أنا سأوصى أهلى بأن يزرعوا عند قبرى نبتة ورد فأنا لا أريد أن أصبح ثمرة !ـ

أما أنا فسأوصيهم بحرق جثتى وسأجعل كل شىء فىّ يؤول إلى عدم . رأسى وجسدى وأصابعى وعيناى العسليتان . فأنا أكره أن يصبح ذلك كله نهباً لملايين الديدان الشرهة . كما وأكره أن أكون موضوعاً لمتعة أحد .. كأن تحترق بى الطائرة ويغمر أحد المستمعين إلى نشرة الأخبار فرح طاغٍ لأنه حى !

مرة وأنا طفلٌ فى الثامنة رمتنى ابنة الجيران وبدون سبب بحفنة من تراب .. أكانت حينئذٍ خاضعة للرغبة الجنسية التى تحدث عنها فرويد ؟ وبالأمس ورأسى متكىء على فخذ فتاة كانت يدى اليمنى فوق ثديها الأيسر ويدها اليسرى تحت أذنى .. وأفزعنى انتظام العالم : دقات قلبها ونبضات الساعة المتلاحقة .. إلى أى فناء تقود تلك التكتكات الرهيبة وماذا يعنى أساساً أن يتمتع الإنسان أو أن يبلغ رعشة اللذة ؟؟ أيعنى انه لن يصبح فى اليوم الثانى ليجد أحد أولاده ميتاً أو بيته وقد شبت فيه ألسنة اللهب .

ما اسم هذا الطائر ؟ لا أذكر اسمه كان إذا ماتت حبيبته يمتنع عن الطعام حتى يموت . أما البشر فيأكلون ويشربون حتى الإثم . وأنا رأيته يسقط .. رأيته بعينىّ هاتين اللتين ستسقران يوماً فى أحشاء الكائنات الخفية . كان واقفاً على الشرفة يعج رأسه بالأحلام حتى يكاد يطفر من عينيه لألاؤها . وكان يشير إلى أحد العمال بالصعود إليه وينظر إلى الأفق الذى ترسمه سطوح المنازل المتراصة .. وربما كان يقول لنفسه « سأجعل من هذا البيت القديم تحفة المعمار الساحرة » وقد رأيت وأنا أنتظره على الأرض ابتسامة رقيقة مرت على شفتيه وبدا فى حالته تلك وكأنه مستأنس تماماً بوقوفه الشامخ ذاك على الشرفة القديمة يعب من هوائها المعتق برائحة البيت المتداعى ويقول لنفسه ، ربما ، « كم ترى أحتاج من الوقت ؟ » ولم تكن ابتسامته تلك قد تلاشت بعد وكنت أنا قد ضقت بانتظارى ... آآه .. فأمشى أنا والمباهج تقتلنى وتجعل معدتى تنتفض مثل قلب لص خائف . وحتى عندما لا يكون هناك شىء ألبتة أخاف منه يصوّر لى خيالى وأنا خارج البيت أنى قد نسيت الموقد مشتعلاً داخله .

أو أتوهم كلما فتحت خزانة ملابسي أن جثة ستسقط على وتطرحني أرضاً . أو بأني نسيت المفتاح في الداخل بعد أن أحكم إغلاق باب البيت . وما ذلك الجسم المعدني إلاّ شيء يوفر لي مشاعر الخوف والقلق ؛ وغيره أشياء كثيرة في حياتي تفعل ذلك ، إذ أن شعوراً جارفاً وغريباً ينتابني كلما اتجهت إلى تلك الفتحة المستطيلة الضيقة الموجودة على صناديق البريد . وقد حدث في مرات عديدة أن سحبت يدي وأنا على وشك إيراد مظروف مختوم بالطوابع لأفتحه وأتأكد من أن أحداً لم يدسّ صورة إباحية بين دفتي الرسالة .

بالأمس ورأسي متكىء على فخذ فتاة تذكرت صحبة العشرين ثم تذكرت ثأراً لم آخذه من صديق واليوم أتذكر أني تذكرت ، وغداً سأتذكر ما لم أتذكره البارحة والذكريات مقيتة كشواهد القبور والحزن قاتل والأفراح قاتلة . ولو اصطدم رأسي الآن بصخرة كبيرة تفقدني الذاكرة لصليت لتلك الصخرة العمر كله . وإن عادت الذكريات وتكدست في رأسي فسأفكر بشيء آخر يذهب بذاكرتي . . سياج حديقتنا مثلاً . سأخبط رأسي بسياج حديقتنا وينتهي كل شيء ولن أسمح لأحد بأن يأتي ويخبرني من أنا ثم يترك شكل مؤخرته مطبوعاً على جلد المقعد ويخرج .

صخرة تفقدني الذاكرة أو سياج ؟ ولِمَ لا أقذف نفسي من هذه النافذة وينتهي كل شيء . على الأقل لأجرّب لذة التحليق قبل أن أموت . إنها سبعة طوابق . وإذا أسعفتني ذاكرتي الفيزياوية بخبرة بعيدة عن التعجيل والجاذبية وسرعة الأجسام الساقطة فلربما يتاح لي عُشر الثانية لأفعل ذلك . « جاليلو » رمى ريشة وحجراً من نافذة فارتطم الحجر بالأرض بينما الريشة محمولة على هودج الريح تهبط ببطء ودلال بالغين . وأنا سأكون الريشة ونحافة جسمي ستساعدني على ذلك . السقوط ؟ وماذا لو سقطت ومت لأصحو على رائحة المعقمات وأصوات الآلات المعدنية الدقيقة وهي ترفع وتوضع بأيدٍ مقفزّة وأجساد ملفعّة بالبياض . وطبيب شاب فرح بمهنته يرسم نفسه بمهارة ويتكلم بالقراريط يقف عند رأسي ويقول : ـ بسيطة . . لا تخف . . لا تتحرك . . لقد كنت تنزف بغزارة . وقد خطنا لك الجرح . لماذا أردت أن تنتحر ؟

لا . لا . لا . إنها سبعة طوابق . . وأنا أدوخ لمجرد النظر من شباك النافذة إلى أسفل . أرمي نفسي من النافذة ؟ أنتحر ؟ أنا أحتاج الخروج للنزهة . هذا كل ما في الأمر . وأعصابي المتعبة قد جعلت ذهني المحموم يشرّق ويغرّب . مجنون من يفكر في الانتحار في يوم جميل كهذا . . والحدائق التي تحف بها البحيرات من كل جانب أأتركها لطيور حية ترزق وأموت ؟ هه . . يبدو أن دمي قد امتلأ بثاني أوكسيد الكاربون فأثّر على قدرة دماغي على التفكير بشكل صحيح . وأنا أعرف نفسي عندما أختنق . . يمكن أن أفكر بكل الأمور الشريرة . . وهذه الغرفة تغلّفني تماماً وتجعلني مثل دجاجة في قدر على نار . لقد أصبحت فَوْضاها مضجرة أكثر مما ينبغي . . وذلك البيت البعيد الجاثم وكأنه على أنفاسي . . يضيئه أهله في وقت مبكر كل يوم فيجعلني أحس بأن الليل طويل طويـ . . . ل كبير سحيق ليس له قرار . وباب الغرفة يحتاج إلى تنظيف خصوصاً فيما يحيط بأكرته والمفتاح لا يقفله إلا بصعوبة . . وهذا الصرير لن يختفي مالم أدهن بالزيت مفاصل الباب . .

« لن أهبط بالمصعد » قال لنفسه وهو يتوجه إلى السلالم عازماً على أن يحرك دمه الراكد وأن يعطي لنفسه ما يتيحه للمرء هبوط السلالم من ترفع وكبرياء خصوصاً وهو يعرف كيف يرمي قدميه على الدرجات بثبات ورشاقة . . وعندما أصبح في فم السلّم خرج من مكان ما فجأة صرصر كبير مرّ من فوق حذائه ثم انطلق يجري طاويا السلّم بسرعة هائلة يسبقانه لامساه الأهوجان ويتبعه جسد متدحرج تطارد يداه قدميه حتى آخر السلم .

بغداد : ميسلون هادي

يوسف أبو رية | فى العراء

● وماذا كنت أفعل بعد أن أكلت غدائى الدسم ، ودخنت الحجرين ، وجامعت امرأتى على سريرى العريض ؟ أنا سائق عربة الأجرة التى ألف بها وسط لحم الزحام فى شوارع تختنق بالعربات الملاكى والأتوبيسات الممتلئة بالأجساد الملتحمة .

لما تفرش الشمس ضوءها المستطيل على فرشتى أقوم من نومى لأكل لقمة سريعة ، وأخطف نظارتى الشمسية من فوق الكوميدينو المكسور الضلفة لأهبط السلم الذى انبرت درجاته ، أهش قطط الجيران المشغولة بزبالة الصفائح المركونة على البسطة .

وأستقبل النهار بسعلة تنفض بقايا المعسل من رئتى ، وأحيى البقال الذى يقف وراء بنكه ، وأصبح على صبى المقهى القائم على الناصية ، وأعبر شريط الترام فادخل هذا الجراج . الوسيع

وأنطلق بعربتى لأدور . . وأدور .

يلفحنى برد الشتاء ، فأحتمى منه بالكوفية والجاكتة القديمة .

ويرهقنى حر الصيف فأستعين بمناديل الورق ، وبقمصانى الخفيفة .

فماذا كنت أفعل ؟ وأنا معتاد على العودة كل عصر ، لأجد أطباق الطبيخ تنفث بخارها الشهى فوق الجريدة المفروشة على الأرض . وأكون قد ارتديت جلبابى الخفيف ، وشطفت وجهى على حنفية الحمام الذى يشاركنى فيه هذا الجار الطيب ، وزوجته النحيلة المعروقة ، وعياله العفاريت الذين يختفون كلما رأونى طالعاً على السلم ، ليفاجئونى ب « بخ » فأفتعل الرعب ، وأرفع يدى إلى أعلى مستسلماً ، ويخرجون من وراء السور المنخفض مهللين مبسوطين برعبى ، فأرفع اثنين منهم على ذراعى ويمشى خلفنا الثالث ممسكاً بطرف البنطلون .

كنت أود لو أمتلك عيالاً مثله ، يستقبلوننى على البسطة صائحين : « بابا جه . . بابا جه »

فها هى امرأتى تسقط أجنتها ، فرحمها ضعيف ، لا يقدر على رفع ثقل الثمار الناضجة ، مرة واحدة ، مرة واحدة فقط ، فى السنة الثانية لزواجنا ، رمت لنا ولداً ، ما شاء الله ، كان كأحد هؤلاء الملائكة المحلقين على داير السرير ، وجه غض ممتلىء ، وبشرة بيضاء ناعمة ، ويدان صغيرتان طريتان ، وشفة حمراء تغرى بالقبل ، وما كاد ينطق ب « بابا » حتى اختاره الله . . . . دوختنى هذه الضربة المفاجئة على يافوخى ، ولأنه كان من الصعب أن أخرج من عملى لحمله إلى البلد ، حيث أدفنه ـ هناك ـ مع جده ، رفعه الحانوتى على ذراعه ، وسار به إلى مقابر « الغفير » وفى آخر النهار جاءنى ليقول : دفنته هناك فى تربة واحدياشا . . أى والله باشا . . لشاهده طربوش أحمر كبير ورخامة مكتوب عليها اسمه بخط أسود ، وقمت بالواجب قرأت له الفاتحة كما قرأت بعض الآيات .

وناولته أجره فقبّله ورفعه إلى جبهته عدداً من المرات ، وهو يقول : إنهم أحباب الله . . وستجده هناك ليساعدك وأمه عند المرور على الصراط .

فماذا كنت أفعل يا هذا الحشد فى الزقاق ، يا هذه العيون المحلقة فى النافذة لترى عريها ؟ أكان من الممكن أن أتركها فى الحمام ؟ الرغاوى على عينها وفى طبلة الأذن ، فلم تسمع ، ولم تر ، وحدثتنى نفسى : من الأفضل أن تنزل بها جسداً عارياً حياً يرفرف من الرعب بدلاً من أن ترفع الأنقاض عن الجسد المحطم وبدلاً من أن تتناثر أعضاؤه فتجمع من كل ركن قطعة .

وهل كنت أنانياً يوماً ما ، لأقفز من النافذة وحدى ؟

وأتركها ! هى التى استقبلتنى حين عدت ، رفعت هدومى المخلوعة عن السرير ، وأحضرت لى الجلباب الأبيض النظيف ، وفرشت الجريدة المطلوبة التى ركنتها فوق الوسادة ، ووضعت عليها بقايا طبيخ الأمس وقالت : معرفتش أجيب سمك ، الجمعية موت .

وعدت من الصالة أجفف وجهى بالفوطة ، وجلسنا معاً ، نبلع اللقم ، وإحساس بالفراغ يلاحقنا دوماً ، فهناك الرغبة المزمنة ، أن تملء هذه الفراغات الممتدة بين فخذينا المربعين بأولاد صغار .

فولدنا الوحيد استطاع - قبل أن يموت - الزحف من حجر أمه ، ليعارك ورق الجريدة ، ويمد يده الصغيرة إلى الأطباق ، وكنا نهشه بدعة ، وتنظر إلىَّ وأنظر إليها بفرح ، ها هو الولد يشاكس من أجل الوصول إلى الطبق ونحن نمنعه ، وأمه تهدئه ، فتقطع له لقمة صغيرة من الرغيف وتبلل أطرافها من أحد الأطباق ، وتمدها إلى فمه الذى يفتحه بغشم وتقول : ها ا ا ا م .

بعد أن حمدت الله ، ودعوته بأن يديم النعمة ويحفظها من الزوال ، قمت لأضع الفحمتين على وابور الجاز ، وأغيرَّ ماء الجوزة ، وفتحت ورقة السولفان الحمراء ، وقطعت منها حجرين ، يحركان الدم ، ويشعلان الرغبة العارمة . دخنت ، وشربت كوب الشاى الذى صنعته ، وطلبت منى إسبرين ، وقالت : دماغى حتنفجر . . الشمس خبطت فى راسى ساعتين فى الطابور .

وبحثت فى جيب القميص ، لأخرج لها قرص الإسبرين ، فقلبته مع قليل من الشاى فى قعر الكوب .

بعدها أغلقتُ شيس النافذة المفتوحة على السرير ، وركنت ظهرى على الوسادة أستمتع بالنور الهادىء ، وبالرطوبة الخفيفة ، وأستمع للدم الصاخب فى عروقى ، حتى زحفت إلى الفراش وتمددت إلى جوارى بعد أن حلت منديل رأسها وتركت شعرها مفوداً حول صدغيها .

وزاد صخب دمى لما تحركت اليد إلى صدرها الذى دفق بياضه خارج حدود المشد . وفعلنا كما يفعل الناس ، ونمت راضياً عن نفسى وعن الدنيا ، وقلت : الحمد لله . وبست ظاهر يدى ، وقلت : لا تطمع . . بكرة بعدها .

نعست بعمق حتى سمعت الضربة القوية وصوت الانهيار ، كأن الدنيا بدأت تنهدم ، أو كأن القيامة قد قامت ، فى البداية فكرت أن الترام خرج عن شريطه ودخل فى جدار البيت .

ولكن صوت الأحجار التى تندفع إلى باب حجرتى نبهتنى بأن ما يحدث . « هنا » فى شقتى ، بالدور الثالث من البيت القديم بكوم الشقافة . حاولت أن أفتح الباب ، فلم ينفتح إلا بصعوبة ، كانت بعض الأحجار قد تراكمت خلفه ، جعلت أحدفها حجراً حجرا ، فانفتح الباب ، ورأيت السماء تسقف الصالة ، والحجرة الصغيرة التى تملأ فراغها بالنملية والترابيزة وأوانى الطبخ وطست الحمام وأشياء كثيرة صارت جدرانها فى الشارع ، ورأيت من خلالها الدكاكين ، والإعلانات والعمارات المقابلة والناس المزدحمين على الأرصفة ، ينظرون إلى أعلى ويصرخون : إنزل . . إنزل من الشباك . قلت أين سعدية زوجتى ؟

وسمعت صوت وابور الجاز فى الحمام ، ويدها خارجة من تحت الباب تدفع الأحجار . فتحت عليها الباب فجأة ، فصرخت ، ودعكت الصابون عن وجهها ، ولما رأت الفراغ الذى أرفعها إليه ، رفست برجلها ، وصوتت بآخر ما عندها : يا لهوى . رفعت الملاءة التى كنت أغطى بها جسدى ولففتها حول جسدها العارى ، وعلى ركبتى زحفت لأنظر من النافذة المطلة على الزقاق ، فوجدت رجل المطافىء يتسلق السلم الحديدى الطويل لأ نى فأشار إلىَّ . إنزل . . هات إيدك .

قلت : معى زوجتى .

قال : طلعها الأول .

وحملت الجسد الخجلان الملفوف فى الملاءة ، كانت ترفس برجلها ، وتبكى غارسة أسنانها فى كتفى ، وخبطتنى على صدرى بكلتا يديها صارخة : لا . . لا .

وحقدت على العيون المحلقة ، حين طالعت الجسد علاها الابتسام الخفى ، ورأيت الأولاد يتدافعون بالأكتاف ، ويشبون على أقدامهم ليروا بشكل أفضل ، وأنا ألملم أطراف الملاءة على صدرها المبعثر ، وحول البطن وعلى الفخذين ، وأمد يدى إلى رجل المطافىء ليلمها بذراعه على صدره ، ثم أنزل أنا بظهرى ، جاعلاً أطراف الجلباب بين أسنانى مبعداً نظرى عن وجوه الناس .

القاهرة : يوسف أبو رية

محمد محمد عبد الرحمن | أشجار عالية سوداء • فنان

العربه (البيضاء) المتربة . وقفت أمام البيت . . انفتح باب فى مؤخرتها . قفز منه أربعة رجال أشداء . . يرتدون المعاطف البيضاء ! صعدوا الدرج . غابوا فترة ارتطمت بعض الأشياء ببعضها وسقط زجاج مهشم . شرخت قلب الليل . تلاشت وساد السكون . لما هبطوا كانوا يشكلون مربعا . وكان هو قطراه . . اثنان فى المقدمة يمسكان بالقدمين منفرجتين . واثنان فى المؤخرة يمسكان بالذراعين متصالبتين والرأس كان مدلى يتأرجح فى الفراغ . . صعدوا العربة . انغلق الصندوق عليهم مضت وتلوث الهواء بالدخان !

بعد النفق تمتد الصحراء مسافة قصيرة . ويرتفع سياج من أشجار إبرية سوداء سامقة بلا ورق خلفها سور من الحديد المدبب بتوسطه باب . يعبره فتزكمه رائحة الهواء العطن . يدوس على أرض من ورق الشجر الجاف المعجون بالطين والتى يشقها ممشى ضيق يسير فيه . خطوات . وتعترضه عينان تدوران كالطريده وتتحجران فجأة الرجل الضخم الذى يرافقه يرفع كفا كالحجر يهوى بها عليهما . مرة . ومرة يسيل خيط الدم من الفم وتختفى العينان ! . .

فى نهاية الممر بناء حجرى تحوطه الحلفاء وتعلوه شمس كالقبح بدور حوله يواجه الباب السميك الصدىء . تحدق به عيونهم التى كأنها عششت بثقوبه . يجفل يلتقط الضخم المرافق له حقيبته المنفلتة من يده . يسبقه . يدق فوق الصاج بقبضته الشوهاء . تتساقط العيون المعلقة وينفتح باب يراه فما أسود هائلا . يتأهب للتمزيق يتردد . ينظر له الرجل ساخرا . . يبتلع لعابه . يتبعه (ينظر الآخر لنفسه مزهو !!)

فى إحدى زوايا المكان كان يرقد مكوما فوق حشية مبقعة الدم والصديد . بلا غطاء اقترب منه . جلس بركبتيه . ثنى جذعه . حدق فى وجهه . راعته الكدمات الزرقاء تحت العينين والتشققات الدامية بالشفتين . كلمه فاستدار موليا ظهره . ولما وضع راحته على كتفه . استدار له . بصق عليه !! . . بعد ساعات لم يستطع إطعامه . وكان طوال الوقت يحدق خلفه . أعلى الجدار المقابل . جاء رجل نحيل يضع عوينات يرافقه اثنان من الضخام . أشار لهما فانتزعاه من الركن . وكان . متشبسا بنتوء فى الحائط وللمرة الأولى نظر إليه ! كالمستغيث . . مد يدا . تعلقت فى الهواء ! ساروا به فى دهليز مظلم . وراحت دوائر الصراخ تضيق . تضيق . . إلى أن تلاشت . . خرج . كان الليل يسيل وهواء بارد يتأرجح فى الفراغ . مشى خطوات . وقف . . نظر خلفه . . ثم . . ثم عاود المسير واندمج بالظلام .

فنان

عندما جاء كان الكبار يحرضونهم عليه . ويستغرقون فى الضحك لما يروه يفر أمامهم والحجارة التى يقذفونها تتناثر حوله فيروح بجسده الهزيل يحتضن صندوق زجاجات الصبغة العجيبة حتى لا تتكسر !! وكان العيال أيضا يضحكون وبعضهم يجذبه من أكمام معطفه فتنخلع أو يخنقه بكوفيته الحائلة فيميل بعوده الطويل معه ، أو يرفعون طاقيته فتنكشف رأسه وليس بها شعرة واحدة بينما وجهه يكاد يغطيه الشعر الكثيف ! وكان لا يدافع عن نفسه أمامهم ولا يردهم إلا بنظرة عاتبة من عيون وديعة ! وكان من يضبط واقفا معه ينال علقة ساخنة ، وسمعوا عنه حكايات كثيرة : الأمهات قلن إنه سارق العيال والفراخ ، والآباء قالوا إنه هارب من مستشفى العقل والأعصاب . .

ولم يصادقه إلا صبى المكوجى والذى راح يبسط عليه حمايته ويقاسمه الطعام وأيضا يقتنى لوحاته المدهشة المرسومة على ورق

اللحم والكرتون والمليئة بالألوان كلها وكان يبيع الواحدة بقرش واحد أو حتى بنصف قرش وراحوا فى السر يتداولونها وهم مفتونين بما تحويه من مناظر جميلة وأماكن ساحرة وبلاد لم يعرفوها ، بعد مدة كان الكبار لا يجدون من يستجيب لتحريضهم ، ومن يستجيب من العيال كان ينال من الباقين علقة موجعة يأخذها فى غفلة من محرضيه ، بل راحوا يمدونه بطرائقهم بكل ما يلزمه . وزحفت على سور القطار المواجه للحى اللوحات العديدة ، بعضها للأولاد الذين علمهم كيف يرسمون . . حلت الدهشة بالكبار ثم تلاها الغضب !

وقرر المعلم (سباق) بنفسه أنه سيطرده ولكن ما أذهله وما لم يعرفه أبدا كيف انهمرت هذه الحجارة عليه . ومن تجرأ أن يصيبه بطوبة فى جبهته ولم يفهم أبدا لم صار حتى أولاده من زوجته الثانية يضحكون كلما راح لتناول العشاء عندهم . وحتى هناك عند أرض (الجمل) التى طردوا الأهبل عندها والتى لم يكن أى من العيال يروحها رأوهم ينسلون جميعا وراءه . يعبرون خطوط القطارات المتقاطعة ويهبطون فى الأرض الفسيحة ليحيطونه فى حلقة كل وقت تتسع .

وذات يوم والأهالى يعودون مسرعين هاربين من المطر ، نظر بعضهم وهم يعبرون من فجوة بالسور فرأوا ما أدهشهم . .

كان الأطفال متشابكى الكفوف فى دائرة هائلة . وكان هو فى وسطها تماما لا يرتدى سوى سرواله الكاكى ، كان يرقص وهو يردد أغنية عجيبة وهم يرددونها وراءه ، ولأول مرة رأوهم جميعا ينظرون لأوراقهم الملونة والريح تنثرها فى كل ناحية كالطيور وكأنهم لا يبالون ، كانوا يضحكون لطرقعة حبات المطر فوق رؤوسهم وقطراته تسيل كنثار الفضة تذيب الأصباع فى لون واحد فريد يبدو مع رقصتهم المتأرجحة كأنه لون الفرح . وبينما آخر العابرين ينفلت من السور تجاه الحى . كانت الشمس تزيح السحب المتجمعة تتشارك هى والعصافير الآتية فى الرقصة القائمة .

القاهرة : محمد محمد عبد الرحمن



بائع الليمون

فادية خالد

«شفى يالمون شفى» نداء يعلو به صوتى صيفا وشتاء .. كل المنطقة المحيطة بمستشفى الأمراض النفسية والعصبية (الخانكة) تعرفنى .. فأنا رجل متساهل فى البيع والشراء ، لا عن سماحة طبع وطيب خاطر ، ولكن عن اقتناع بأهمية السلعة التى أبيعها ، وألخصه فى النداء الذى أردده منذ زمن ليس بالقصير : «شفى يالمون شفى» . عصيره مرّ يرعش البدن ، يخطف القلب . ولكن هل منكم من لم يجرعه ؟؟ الكل يخاف مرارته ويقبل عليها !! الدنيا كل ما فيها علقم ، فهل ينصرف أحد عنها ؟! المرّ يسكن كافة الأشياء والإنسان يبحث عن الصبر ، المر والصبر لا يمتزجان أبدا إلا داخل كرياته الصفراء الصغيرة ، ولا أحد يعرف قيمته مثلى ، أنا بائع المرّ والصبر .. «شفى يالمون شفى» : ندائى أسمعه لنفسى قبل غيرى . منذ سنوات طويلة أتجرعه ، أتصبر به على بلائى ، أكبح به جماح أمعائى التى تتمرد على ، وتلفظ الطعام ، لا يستريح داخلها شىء ، أعقد نفسى ، أمنع الطعام من الرجوع إلى حلقى .

كم من عام أمضيته جالسا جوار عربة اليد الصغيرة أمام سور المستشفى ؟ ذاكرتى تعجز عن معرفة عدد الأعوام التى تحفظ كل مراحل عمرى ، أعوام طويلة بلا بداية ولا نهاية !! وها أنا عجوز هرم ، تحت التجاعد اختفت ملامحى . من المعمرين فى الأرض . الصحف نشرت صورتى وقصتى . منذ ولدت لم أبرح هذه الرقعة من أرض الله الواسعة . رزقى ، ورزق أبى قبل ولادتى ، ارتبط بسنابك خيل الخديوى التى كانت تربى عليها . فأبى يطعمها ، ينظف روثها ، يسوى السبلة تحتها ، وأنا ولدت بينها ، تربيت وعشت معها . ساعدته فى خدمتها حتى شببت عن الطوق ، واستويت على عودى فتى قويا ، عُهدت إلى العناية بأجسادها الغالية ، فى الصباح أغسلها . وجهها الجميل بأرق غلالة أنظفه . أمشط ذيلها ، ومعرفتها . أدلك الحنان بين عينيها . أقبل عنقها السامقة إجلالا . هى سادتى ، أطعمها الحب مذابا فى قوالب السكر ..

أيامها لا تنسى ، وأنا خالى القلب ، ضحكتى تجلجل ، صافى الذهن ، لا يؤرق ضميرى شىء ، أختال بقوتى !! والمعدة تهضم الزلط ، والعين تلمح أدق الأشياء على بعد !و أذنى تسمع دبة النملة !! العمل مهما شق لهو ومرح !! أجرى قروش قليلة توفر لى الرغد !! بعد العشاء أرتدى الجلباب الجديد ، المداس اللامع ، وشال عمتى الناصع بياضه يتأرجح ذنبه على كتفى !! أصبحت ريس الاسطبل ، كل الثقة وضعت فى . الخيل أعدها بنفسى للسباق ، فرسنا غالبا يفوز . أقبل يد الخديوى . بولاء . يداعب ظهرى بالسوط مسرورا ، ـ مزاح العظماء هكذا بالسوط ـ عطاياه تنهال على . كل الفتيات يتمنيننى !! اخترت من بينهم أوفرهن جمالا ، أدقهن خصرا ، أثقلهن ردفا ، أخفهن ظلا . أنجبت منها البنين والبنات . لا أتذكر عددهم الآن .. وأحيانا أنسى اسماءهم . بالكرباج أتفاهم مع الجميع .

وأيام العز تولى ، والاسطبل يصبح مستشفى المجاذيب . هذه الأرض أرضى ، فتحت عينى عليها ، ولن أغمضها على سواها ! (مهما حدث ١ سأموت وأدفن بجوار أبى فيها ـ فالمستحيل إذا طلب منا نعجز عن تنفيذه ـ عملت تومرجيا بالمستشفى ، وقت فراغى أصنع كسوة الخيل مزدانة فى أبهى صورها ! (لكن الحال أصبح غير الحال ! أخدم المجانين بعد الخيل ! صغيرا كنت أنظف تحتها ، راضيا سعيدا . ولكن تنظيف المراحيض ، وروث الرجال مختلة عقولهم ، لا أطيقه . عصير الليمون أحتمل مرارته عله يذهب بغممان نفسى . مازلت أحتفظ بكل طباعى ملبسى نزيه ، طعامى

طيب ، يدى عفيفة لا تمتد إلى شيء خاصة طعام المرضى ، نفسى تعافه .

تزوجت امرأة ثانية علها تعزيني طولها فارع ، شعرها غزير فاحم ، لونها خمرى لامع صدرها مرفوع متكور ، أنفها مستطيل ، عنقها سامق ، بدت لى فرصة أصيلة . خانتنى مع من هو أقل منى طلقتها . طردتها بحملها ، ولم أعرف عنها أو عن جنينها أى شيء . لم أسال ـ الخيل تعرف الوفاء ـ تزوجت بثالثة لا تنجب ألحقتها بسابقتها ، دائما أحتفظ بزوجتى الأولى ، أم أولادى . أصبحوا رجالا يعملون فى حرف مختلفة ، والبنات تزوجن ، سافر أكثرهم إلى البلاد البعيدة ، وراء لقمة العيش ، والباقون زياراتهم تتباعد رويدا رويدا . المسئولية تزاح عن أكتافى ، ولكن الوحدة تثقل على . أمهم زحفت عليها الشيخوخة .

أنا الآخر تقدم بى العمر لا أشكو علة ، ولكن قواى تهبط ـ الخيل إذا هرمت بالرصاص ترمى ـ الملل يغلف حياتى . القلق على المستقبل يثقل روحى ، شبح البطالة يؤرقنى . يعانى الإنسان خوف الموت ، وخوف الخلود ، فى دنيا المتاعب ـ عينت بالمستشفى امرأة تصغرنى بسنوات قليلة ، كل ما فيها مفرطح أفطس : أنفها ، صدرها ، ردفاها ، ذقنها ، وخفا جمل راحتاها وقدماها ، كل ما فيها غليظ قبيح قاس . كل ما فيها حتى قلبها ، لم أكن أعرف أنه حتى قلبها . اختيرت لعنبر الخطيرات ـ كنت أتولى عنبر الرجال الأشد من الوحوش ـ لأنها فى قوة الثور وأنا أحترم القوة تزوجتها ، لمستقبل مجهول اعتددت بها ، فى الشدة تقف جوارى . بلغت الخامسة والستين ، أحلت إلى التقاعد ، مكافأتى جنيهات معدودة ، أمتلك منزلا قديما من أيام العز ، يُدِرّ القليل . الغلاء يبتلع كل شيء . الإنسان وحده قيمته تهبط ـ الخيل إذا قلت قيمتها تشد إلى عربات الكارو ـ أقف عند منحدر زلق . المرأة أنجبت . كيف ؟ لا أدرى . لا تمت إلى الأنوثة بصلة ظننتها بلغت سن اليأس منذ ولدت . ولدت طفلة نحيلة بلون الثلج إخالها تذوب إذا الشمس طلعت عليها ، لعجبى تخرج مثلها من أحشائها . الثور يلد فرخا صغيرا منتوف الريش مغمض العينين . تعود كل يوم بصرة كبيرة مملوءة بالطعام . أشياء مطبوخة . أرغفة مقضوم بعضها وتدعى شراءها تعرف أنفق ، قلبى يحدثنى بالحقيقة ، تسرق طعام المرضى . تتظاهرت بتصديقها حفاظا على كرامتى ورجولتى . تحرقنى نظراتها الساخرة . ألوذ بالصمت مضطرا . الزمن يدفعنى إلى نهاية المنحدر .

العمر يطول بى . قروشى لا تفى بقوتى وقوت ابنتى ، وهى تضطلع بالعبء . تتحمل المسئولية كما توقعت ، لكن كل ما فيها غليظ قاس خاصة قلبها . لسانها لا يكف عن السباب لا يتوقف أنفها الأفطس عن إطلاق زفرات الضيق . الثور أطلق من عقاله . صرت بلا عمل . أملأ جوفى بطعام النساء المجانين . لا أجرؤ على طلب معونة أولادى . عزة نفسى تمنعنى ، لم يعد أحدهم يزورنى ، أمهم ماتت ، ويخشون زوجتى .

ابنتى منها جاوزت الطفولة ، جسدها هزيل ، صحتها معتلة ، تصرفاتها مختلة ـ من طعام مسروق من أحوج الناس نبت لحمها . أمها تزداد ضراوة تشبعها ضربا ـ وابنتى مهرة صغيرة نحيلة ، تطلق صرخات دائمة ، وتأتى تصرفات بلا معنى تعتدى على الناس بلا سبب والرعب يمزق قلبى ، يشل عقلى ، تحتجز بعنبر النساء الخطيرات ، بزنزانة منفردة ، تحتجز ابنتى . معدتى تلفظ الطعام . ابنتى ذهب عقلها ، مقهورة إرادتها ، منهوبة حقوقها ، أملأ بطنى . نسرق طعام المجانين ابنتى بجنونة أسرق ابنتى ، النار تستعر فى جوفى ، الليمون ، هل يطفئها ؟ كل الطعام حرام على ، يذكرنى بابنتى ، بطعام المجانين . بطونهم جائعة . أرواحهم عارية . حرماتهم مستباحة . آدميتهم مهدرة . الحرام اختلط بدمى . الله ينتقم منى فى ابنتى . ازدرد حبات الليمون بقشرها علها تعقد نفسى ، ويستقر شيء داخلى سنوات طويلة أتجرع فيها المر راضيا أو مرضيا أو مرغما أتصبر به على بلائى ، الثور يسخر منى ، الخيل قبل أن تصل الجراح إلى أرواحها تعدم ـ أهجر البيت والدنيا بأسرها ، أبتاع عربة يد صغيرة عليها حبات المرّ والصبر . على حجر أجلس بجوارها مسندا ظهرى إلى جوار الخانكة . أسمع صرخات ابنتى وبطنها خاوية ، وعقلها غائب ، ليل نهار إخالنى أسمعها !! ومعدتى تلفظ الطعام ، وعصيره لا ينقى دمى ، لكننى لا أعرف دواء غيره .

كل من بالحى يعرفنى ، لا أرد أحداً خاوى اليدين أبدا . ندائى يتردد حتى نهاية الحياة على الأرض : « شفى يالمون شفى » .

القاهرة : فادية خالد

مســـرحيـــة

عفاريت الجبّانة

مسرحية من فصل واحد فى مشهدين

نعمان عاشور

إيضاح :

هذه هى المسرحية الوحيدة التى لم أنشرها فى كتاب . ولو حدثتكم عن السبب لبطّل العجب كما يقولون . فقد سلمت نصها كمسودة للمسرح القومى فى نوفمبر عام ١٩٥٦ إبان العدوان الثلاثى على وطننا الغالى العزيز من قبل جيوش الامبراطوريتين السابقتين . انجلترا وفرنسا ، ومعهما جيوش القزم الاستعمارى الجديد . اسرائيل وكنت قد كتبتها بعد زيارة خاطفة مع بعض الأصدقاء حاولنا فيها دخول بورسعيد عبر بحيرة المنزلة . واضطررنا للعودة بعد مبيت ليلة واحدة فى جبانة المدينة مع رجال المقاومة الذين رحلونا قسرا لوصول الاساطيل الانجليزية والفرنسية وبداية نزول جيوشهما إلى المدينة لتواجه بمقاومة شعبية عارمة داخل بورسعيد .

عدت إلى القاهرة والمسرح القومى يشرع فى فتح أبوابه مجانا للمساهمة فى المعركة ، والمجلس الأعلى للفنون يستنهض الكتاب المسرحيين لتزويد المسرح بمؤلفاتهم عنها ، فكانت هذه أسرع مسرحية كتبتها فى حياتى ، وكنت لا أزال ألهث بعد عودتى من بورسعيد ، وأنا ملىء بالانفعال أتفجر حماسا . ولاعجب أن تستغرق كتابتها ثلاث ليال متصلة لم أذق خلالها طعم النوم ، ثم هرولت بنصها مسودة فى كراسة محاضرات إلى الصديق العزيز أحمد حمروش مدير المسرح القومى ، وكان قد اتصل بى ليطالبنى بنصها بعد اليوم الأول من كتابتها .

عرضت المسرحية وحصلت عنها على الجائزة الأولى من المجلس الأعلى للآداب والفنون سلمها لى فى الحفل وزير التربية والتعليم المشرف على المجلس بحضور عميد أدبنا العربى الدكتور طه حسين ، الذى وقف ليربت على كتفى مشجعها وهو يردد . . « اغفر لك العامية فى هذه المرة ، ولكنى لن أغفر لك استعمالها فى الناس اللى تحت » ، ومرت سنوات ، وشرعت فى طبع مجموعة مسرحياتى ، وليس بينها « عفاريت الجبانة » وتلاحق السؤال بإلحاح . لماذا لم أنشرها ؟! وكنت أحار فى الجواب ، إذ أننى حاولت الحصول على نصها على مدار كل هذه السنين ، ولكن . . بلا جدوى . لقد سلمتها مسودة وطبعت على الرونيو فى عدة نسخ ، وأخرجها الصديق الفنان نبيل الألفى ، ومع ذلك فلم أجد منها أية نسخه باقية لافى سجلات المسرح القومى ، ولا فى أضابير المجلس الأعلى ، ولافى أى مكان كان . لكنى وإن كنت أسقطت نصها بعد يأس من حسابى ، ولا أقول تراثى ، إلا أننى فوجئت بأكثر من دارس ، وأكثر من باحث لأعمالى ، وهم يتساءلون فى شغف عنها سيما وأننى كنت كلما ذكرت تلك الفترة من حياتى وكتاباتى أفخر وأعتز بنص « عفاريت الجبانة » .

وأخيرا وعن طريق الصدفة المحضة وأنا أعيد ترتيب متناثرات كتاباتى ، وقعت على دوسيه أخضر قديم بالٍ ، مكتوب عليه « طريق الألغام » تمثيلية إذاعيه بقلم « نعمان عاشور » كنت كتبتها هى الأخرى فى تلك الفترة للإذاعة ، والدوسيه ممزق تحول لونه إلى بقع رماديه ، فرحت بالعثور عليه ، ورحت أقلب مافيه ، فإذا بينها نص « عفاريت الجبانة » مطبوعا بالرونيو ، فاحتضنت الدوسيه بما فيه ، وإليكم النص كما وجدته .

ن . ع

قدم المسرح القومى هذه المسرحية أثناء العدوان الثلاثى فى نوفمبر سنة ١٩٥٦ وحازت على الجائزة الأولى للمجلس الأعلى للآداب والفنون من إخراج « نبيل الألفى »

الأشخاص :

عبد العزيز : من متطوعى الحرس الوطنى عمره ٣٧ سنة
صلاح : أبو صلاح .. زميله عمره ٢٥ سنة
الأب . عم أحمد : الوالد وهو خفير الجبانة ضخم الجسم ويبدو أصغر من سنه ٤٥ سنة
خديجة : الأم . زوجته . نحيفة الجسم وتبدو أكبر من سنها ٣٥ سنة
صفية : ابنتها الكبرى . عمرها ٢٣ سنة
عبد اللطيف : زوجها ومن متطوعى الحرس الوطنى . عمره ٣٠ سنة
زينب : الأخت الصغرى عمرها ١٧ سنة
سيد : الأخ الأصغر عمره ١٣ سنة
الأستاذ عادل : من شباب المقاومة الشعبية عمره ٢٣ سنة
سميرة هانم : زوجة رئيس المقاومة الشعبية عمرها ٢٥ سنة

ضابط من جيوش الغزو .
ضابط انجليزى ، وعسكريان أحدهما فرنسى .

المشهد الأول

المنظر :

تمام الغروب . مساء ٥ نوفمبر سنة ١٩٥٦ فى مدينة بورسعيد ، وقد راحت الشمس ، وبدأ الظلام يزحف بطيئا على الأشياء وعلى الكائنات ، والمكان كله مهدم ، ولا أثر للحياة على وجه الأرض ، وقد تكومت الجثث فوق المقابر التى تناثرت أحجارها . وبقايا الأتربة تملأ الجو . نحن فى منطقة الجبانة التى أبادتها توا قنابل الغزاة ، وهذه مقبرة مسقوفة واسعة لم تدركها الطائرات هى ومابعدها من مقابر ، فإذا رفع الستار كانت هناك غرفة واسعة وسط الدار ، فرشت أرضها بالحصير ، وغمرت عتمة الظلام جوانبها ، فما عاد يظهر من معالمها إلا هذا الزير الذى احتمى خلفه عبد العزيز ، مصوبا رشاشه للباب الخارجى يتحرك فى قلق متأهبا للضرب ، مخفيا نفسه وراء الزير وظهره للنظارة ..

وهناك فى الصدر « كنبه بلدى » تستند إلى الحائط الخلفى المواجه للمشاهدين بينما على يسار المسرح باب لغرفة أخرى ، وفى جانبه نافذة ضيقة تظل مغلقة فى أول الأمر ، وقد علقت بجانبها « لمبة » جاز مطفأة بغير زجاجة ، فإذا فتحت النافذة بان منها القبر فى الحوش الداخلى وعليه شاهده ، وعلى امتداد هذه الغرفة وفى يسار المسرح أيضا يأتى منه صوت طلقات الرصاص البعيدة ، فهو باب يؤدى إلى الحوش الخارجى المكشوف ، حيث توجد « الطرمبه » التى يستقى منها عم أحمد وعائلته المقيمة معه فى المكان .

عبد العزيز : (من وراء الزير) أبو صلاح .. أنا شايفك .. ادخل .. ادخل تعالى هنا مافيش حد ..
(عبد العزيز وصلاح كلاهما يرتدى ملابس الحرس الوطنى .. ويدخل صلاح ممزق الثياب يحيط الدم الجاف وجهه وذقنه وتغطى نقاط منه بعض صدره .. وهو الأخر يمسك رشاشا تحت ذراعه .. والجو معبأ بعفرة وتراب)

صلاح : (فى صوت خافت) عبد العزيز .. عبد العزيز ..

عبد العزيز : تعالى .. أنا أهه .. أدخل ....

صلاح : (يتقدم) فين انت ؟! فين ؟ .

عبد العزيز : أهه .. قدامك أهه ..

صلاح : قدامى فين ؟

عبد العزيز : بقى يعنى مش شايفنى !

عبد العزيز : بقى يعنى مش شايفنى !! مش شايف الرشاش !! أنا ورا الزير .. قدامك على طول ..
(ثم يخرج عبد العزيز من مكانه بعد أن يرفع رشاشه من فوق الزير ويتجه إليه)

عبد العزيز : تعالى .. هات إيدك .. أنا أهه .. إنت اتخلبطت ليه ؟!

صلاح : أنا عارف ياأخى !! أنا كنت واقف ومعايا سبعة بصيت مالقتهمش .. شفتك بتجرى الناحيه دى .. جيت وراك ..
(وكان عبد العزيز لا يزال ممسكا بيده)
إوعى إيدى .. أنا شايف دلوقت كويس .. الدنيا هنا ظلمه قوى ..

عبد العزيز : (**يكح**) وعفره .. الدنيا كلها عفره .

صلاح : راحوا فين السبعة اللى كانوا معانا ؟!

عبد العزيز : لازم استخبوا زينا ...

صلاح : أبدا .. دول كانوا طالعين قدامى ..

نازلين على الابوطى بعد ماسبنا المطار . .
وفى غمضة عين شالتهم القنبله من على
الأرض . . آه . . آه أنا مكسر يظهر ياعبد
إن دا آخر عمرنا . . .

عبد العزيز : بقى لهم ساعة دلوقت نازلين ضرب على الجبانة بالطيارات . . دول دكوا القبور ونطروا منها العضم والجماجم . .

صلاح : شفتها بعينى . . وبعدين ياعبد !!

عبد العزيز : أنا عارف أخرتها إيه ؟ (وصلاح يتعثر) حاسب . . تحت رجليك حصيره . .

صلاح : حتخرج ولا حتستنى ياعبد العزيز ؟!

عبد العزيز : الحته اللى احنا فيها لحد دلوقت مانضربتش . .

صلاح : سكتوا عنها ليه ؟!!

عبد العزيز : علشان احنا نستخبى منهم فيها أنا وانت . .

صلاح : بتنكت كمان ؟!!

عبد العزيز : أمال اقول لك إيه ؟! وانا اش عرفنى . . مش يمكن صاحب المقبره كان راجل ولى من أولياء الله الصالحين ومنعهم ببركاته !! انت عارف ان حاطط فيها كنبه بلدى وزير للشرب . . ومغطى كل الأرضية بالحصر . . اقعد . . اقعد ياابو صلاح استريح .

صلاح : يمكن قالوا دى دخلة نيل وخلونا للصبح ؟

عبد العزيز : أيوه . . ماهو أصلهم عبط . . كانوا حيسيبوها بالليل على ماتكون الأهالى اتجمعت تانى وهجمت عليهم فى المطار اللى خدوه ؟!

صلاح : أمال الطيارات سكتت ليه ؟! والضرب سكت ليه ؟!

عبد العزيز : اسأل القيادة المشتركة اللى هما عاملينها ؟!

صلاح : هيه موته ولا اتنين !! يعنى احنا أحسن من اللى ماتوا ؟! سبعة طاروا فى غمضة عين !! (ويخلع حذاءه)

عبد العزيز : أما ياابنى دا احنا وقفنا واقفه جوا المطار . . ياسلام . . لولا الطيارات الكثيرة . . ماكانوش خدوا الجميل من ايدينا . .

صلاح : (يرمى حذاءه بعيدا) احنا دلوقتى فى الجبانة اللى احنا فيها واللى حيخدونا منها . . ناوى على ايه ياعبد ؟!

عبد العزيز : نقعد هنا فى المدفن ده . . وزى ماتيجى . . خلينا للصبح ولما يطلع النهار يحلها الحلال . .

صلاح : انت مجنون ياجدع انت ؟! دول زمانهم بيفتشوا كل حته دلوقت شبر ورا شبر . .

عبد العزيز : آخر ضرب شفته كان فين ؟!

صلاح : قدام . بعد جبانة اليهود . . على بيوت المساكن الشعبية . . كانوا هاجمين على الكتيبه المصريه اللى واقفه هناك .

عبد العزيز : لكن فيه مقاومة !! أنا شايفها بعينى وسامعها بودنى .

صلاح : الكلام دا كان قبل الطيارات ماتدخل على الجبانه هنا وتردمها ردم . . كنت شايف رجالة المقاومة بيرجعوا لورا ناحية المناخ .

عبد العزيز : يبقى مافيش غير هنا بقى نستنى هنا .

صلاح : واحنا عارفين هنا دا إيه !! ولا يطلع ايه ؟!

عبد العزيز : معاك كبريت ؟

صلاح : معايا . . بس ادينى سيجاره أولعها . . خد الكبريت أهه . . هات السيجاره . . سيجاره . .

عبد العزيز : استنى بس . . لما أولع العود . . خد العلبه . . الله !! أبو صلاح !! قرب قرب . . قرب . . مال وشك ؟!

صلاح : وشى !! وشى ماله ؟ فيه ايه ؟!

عبد العزيز : كله دم ياوله . . استنى أما أولع عود تانى . .

صلاح : ولع لى منه بقى السيجاره . . دم !! (ويتحسس وجهه) أتارى . . أتارى أنا بقول إيه اللى بيوجعنى فى دماغى !! أنا أصلى وقعت على وشى ساعة ماالقنبلة انضربت واحنا بنجرى . .

عبد العزيز : أورينى . . أورينى دماغك . . ولا انتش حاسس !! (بعد أن يرى رأسه)

صلاح : أنا دارى (وهو يشرب السيجاره) كتير ؟! فيه جرى ؟

عبد العزيز : خدش . . واقعة هدر على زلط . . (وهو

يتحسس رأسه والدم) الدم ناشف . . ماتخافش . .

صلاح : ناشف ولا طرى . . ايه بقى المقبرة دى ؟! مااحنش عارفين أولها من أخرها أورينى الكبريت . . ناولنى عود . . ولا هات العلبة يأخى . .

عبد العزيز : لف . . شيل ايدك ولف بالعود . .

صلاح : (يتقدم ناحية الحجرة) لمبه !! لمبه متعلقة أهه ياعبد على حرف الباب!!

عبد العزيز : لمبه ؟! وإيه اللى جاب اللمبه هنا كمان ؟!

صلاح : هاتها . . هاتها . . دى مش مقبره ولا إيه ؟!

عبد العزيز : وفيها جاز !! فيها جاز !! (ويهز اللمبة فى يده) دى مليانه !!

صلاح : أورينى . . أورينى أولعها . . هات . .

عبد العزيز : استنى يامجنون . . انت . . تولعها ازاى ؟!

صلاح : يأخى ماتخافش

عبد العزيز : الطيارات يابوصلاح . . الطيارات تشوفنا . .

صلاح : والطيارات لها حس . . ماسكتت خلاص . . امسك اللمبة حطها على الأرض . . حاولع وانت تغطى على الشريط بإيدك . . أقعد . . أقعد على الأرض . . حا (وبعد أن يشعلاها يقف بها عبد العزيز)

عبد العزيز : خليها فى إيدى أنا ياعم . . علشان ألحق أطفيها . .

صلاح : إيه بقى الاوضه دى ؟!

عبد العزيز : (وهو يتطلع فى المكان) دى مش أوضه . . دا مدخل الجبانه ومفروش حصير . . دى لازم بتاعة جماعة أغنياء .

صلاح : ربنا يرحمهم ويرحمنا . . وادى أوضه ثانيه أهه !! وشباك !!

عبد العزيز : دى لازم اللى جواها المدفن .

صلاح : افتح . . افتح بابها ياعبد . .

(ويتقدم ليدير الأكرة . . ولكنها تستعصى عليه . . ثم يسمعان صوتا وراء الباب)

صوت عم أحمد : أوقف . . أقف عندك . . سيب الأكرة . .

عبد العزيز : بسم الله الرحمن الرحيم . . (ويترك الأكره فإذا برجل يخرج)

صلاح : إنس ولاجن . . (وهو يوجه اللمبة ناحية الباب)

عم أحمد : (إذا رأى عبد العزيز يجرى ويحضر رشاشه) نزل ياابنى البندقية بتاعتك . . رجعها مطرحها . . ماتخافش . . ماتخافوش إحنا منكم (ويخرج من الباب) أتتاخر حضرتك شويه . . .

صلاح : حتعمل ايه ياعم ؟!

عم أحمد : ابعد اللمبه واتاخر بس . . أخرجى ياخديجه . . أخرجى يازينب . . أخرج ياسيد . . أخرجوا كلكم . .

صلاح : (رافعا اللمبه ومبتعدا) إيه ياعم الحكاية ياعم !! إيه حكايتكم ؟!

عم أحمد : دا احنا اللى نسألكم - إيه حكايتكم انتم ؟!

عبد العزيز : انتوا هنا من الأول !! من أول النهار !! لاجئين للحته زينا ؟

عم أحمد : احنا ياابنى سكان المطرح

عبد العزيز : سكان المدفن ؟!!

صلاح : أموات !!

عم أحمد : فى سوا الأموات . . بنحرسهم وننام معاهم . . أنا خفير الجبانة كلها ودول مراتى وأولادى . .

عبد العزيز : وقاعدين فيها ماانتقلتوش من الصبح ؟! بعد الضرب دا كله !! انتو إيه !! غاويين موت .

عم أحمد : وانت الصادق ياابنى . . احنا عايشين على الموت .

الأم : مااحنا كنا موتنا . . كنا حنندفن بالحيا فى القبر جوه . . كل قنبله تنزل . . نقول خلاص . . ونتشاهد على روحنا . .

عم أحمد : الحمد لله اللى مامتناش فطيس . . المدفن أصله بالمسلح . أحسن من أى مخبأ . . . .

وفى لحظة الصمت التى تعقب ذلك سيد يتثأب ويفرك عنيه) .

سيد : أنا عاوز أنام .. (ويحاول العودة إلى المدفن)

عم أحمد : ياواد اقف استنى .. خليك راجل . أنت صغير ؟!

الأم : مش لما تتعشى ياابنى ..

سيد : ماليش نفس ياامه .. انتوا مش بتقولوا حنموت !!

الأم : نقوم نموت واحنا جعانين كمان .. ربنا يجوعهم فى الدنيا والآخرة ..

عم أحمد : ماهما سبب جوعنا طول العمر .. استنى ياابنى العشا ...

زينب : وهو فين الأكل ياابا..

عم أحمد : يابت ياغلباوية .. ماكان قدامك العيش على الشباك البرانى جوه ..

الأم : ادخلى يابت لميلك لقمتين انتى وأخوكى من على الشباك .. بليهم وكلوهم قبل ماتناموا ..

عم أحمد : والزقى عليهم شوية دقة من اللى عندك ..

سيد : دى مخبيه الدقه من الصبح ياابا ...

عم أحمد : اديله يابت منها ..

زينب : (تضربه على رأسه) حتفضل مسحوب من لسانك ..

سيد : بتضربينى على رأسى ليه ؟!

الأم : يابت ادخلى باخوكى وانتى ساكته .. ودا وقته ؟!

(يدخلان إلى غرفة المدفن)

عبد العزيز : (يخرج علبة السجاير) تدخن ياعم .. تاخد سيجاره .

الأب : مش أصول .. دا انتوا ضيوفنا .. بس أنا لاموآخذه باشرب لف .

صلاح : خد سيجاره ياعم .. خد منه وماتقولش ضيوف .

عبد العزيز : ياعم انت ضيوفك كلهم أموات ..

الأب : ماتفرقش .. كلنا يا حبيبى ضيوف فى الدنيا .. أهى شغله بناكل منها عيش .

الأم : ماكنت مطرحك فى الشركة !! وكنت بتاكل منها بقلاوة .. (وتشير بالخيبه)

عبد العزيز : اقعد ياعم ..

الأم : أحمد .. عمك أحمد ...

الأب : مش أصول .. اتفضلوا هنا على الكنبة .

صلاح : احنا حنقعد على الحصيرة .. هنا على الأرض .. م التراب للتراب .

الأب : تشربوا شاى ..

عبد العزيز : شاى دا إيه ؟! إحنا فى مضيفة ولا فى مقبرة ؟!

صلاح : احنا ياعم عاوزين نشرب وكفايه ..

الأب : هاتى لنا قلة ياام صفية ..

الأم : تعالى معايا دور لى الطرمبة .. القلل فاضية من الضهر ..

عبد العزيز : طرمبة ؟! هو فيه هنا طرمبة كمان ؟!

الأب : موجوده فى الحوش البرانى بتاع المدفن .. عن إذنكم .. أملا القلة .

عبد العزيز : بس الطرمبة حتعمل حس ويمكن يكونوا قريبين يسمعونا .

صلاح : اقعد ياعم .. اقعد ..

الأم : خليك معاهم ياااحمد .. أنا حادورها لوحدى بشويش (تتجه إلى غرفة المدفن .. ثم بعد لحظة وأثناء كلامها تخرج بقلة فارغة .. وتذهب إلى الطرمبة وتديرها أثناء كلامهم ويسمع صوتها) .

عم أحمد : عارف ياابنى إننا شايفنكم من ساعة مادخلتم .. كنا فاكرينكوا فى الأول منهم .. انجليز .. لكن الدنيا كانت لسه مغربية لما حضرتك دخلت واستخبيت ورا الزير وشفنا وشك .

عبد العزيز : شفتوا وشى ؟! لهو أنا كان وشى باين من الزير !!

عم أحمد : كللك كنت باين .. من ورا الشباك الصغير ده .. أم صفيه كانت فى الأول خايفة .. وبعدين بقى لما انت دخلت .. وتكلمت .. قلنا دول مننا ..

صلاح : دا إحنا نفدنا بمعجزة !!

الأب : كان يوم ولا يوم الحشر .. لكن صحيح زى مابتقولوا !! يجوا عندنا فى المدفن كمان ؟!

صلاح : هما الانجليز لوحديهم !! دول تلت جيوش ياعم أحمد !! انجليز على

فرنساويين ومعاهم اليهود . . الصهاينة . .

الأب : ممكن يوصلوا لهنا . . .

عبد العزيز : زم . . هما يعنى كانوا بيمسحوا الجبانة بالطيارات علشان إيه . . مش علشان ينزلوا فيها ؟!

الأب : وليه ماتقولش علشان يخوفوا الأهالى ويمنعوا المقاومة . .

صلاح : أنا متهيألى ياعبد العزيز إنهم مش حيبتدوا يفتشوا الجبانة قبل الصبح . .

عبد العزيز : حتفضل طول العمر متهيألك ياابوصلاح !!

الأب : وساكتين ليه ؟! ماجوش ليه ؟! مااحنا فى قلب الجبانه أهه !! ياابنى مش حيجوا . . أنا عارفهم كويس . . اشتغلت معاهم عمر بحاله فى شركة القنال . . **(وهنا تعود الأم)**

صلاح : لقيتى ميه ياست ؟!

الأم : لقيت . . هيه الطرمبة راخرة كانت حتفضى ؟!

الأب : (يقوم وهى تشاور له) عاوزه إيه ياام صفية ؟

الأم : تعالى بس يااحمد . .

الأب : عن إذنكم . (ويذهب إليها)

عبد العزيز : هيه بتناديه ليه ؟!

صلاح : يظهر ناويين يجيبوا لنا عشا . .

عبد العزيز : عيش ودقه ؟!!

صلاح : ياواد ياحدق . . **(وهو يضربه على كتفه)**

(يسمعون طرقا على الباب الخارجى وفى الحال يخفى عبد العزيز اللمبة المسرجه بين يديه)

عبد العزيز : سامع . . سامع الباب ياابوصلاح . . جرى . . ناولنى الرشاش وانده الراجل . .

(اذ كان عم أحمد قد دخل مع زوجته إلى غرفة المدفن الداخلية)

صلاح : خد . . خد (ويعطيه الرشاش) سيب اللمبة . . اطفيها . . (هامسا) عم احمد . . اطلع ياعم احمد . . الباب . . جم من الباب . (ويعم الظلام)

عم أحمد : (يخرج مهرولا) هما لحقو !! كويس اللى طفيتم اللمبة . .

عبد العزيز : أبو صلاح . . خليك بالرشاش بتاعك ورا الحيطة . . وأنا ورا الزير . .

(ويسود الصمت الذى تقطعه طلقات الرصاص . . الرصاص بيضرب بره . . بس بعيد . . اتيه من ناحية باب الحوش الخارجى .)

صلاح : سامعين . . سامعين ياجماعه الرصاص . . الرصاص بيضرب بره . . بس بعيد . .

عبد العزيز : لحسن تقول لى ياسى صلاح حيستنوا للصبح . .

صلاح : أمال الخبط اللى على الباب سكت ليه يا عبد العزيز ؟ !

عبد العزيز : يمكن واحد منهم كان سابق . . حالا الباقيين يحصلوه ويدخلوا دب بالرصاص . .

صلاح : طب واحنا حنقف لهم ازاى ؟ اذا يطيرونا من أول هجمة . . .

عم أحمد : تعالوا يا ابنى فى المدفن . . جوه . .

صلاح : أيوه !! علشان يطربقوه فوق دماغنا . . خلونا هنا . . على الأقل نقدر نتحرك . .

عم أحمد : الرصاص سكت !! سكت خالص !!

عبد العزيز : أيوه سكت . . لكن هما هاجين . . أنا سامع صوت رجليهم بره . . سامعين . .

صلاح : وفيه خبط على الباب !!

عبد العزيز : فتح عينك يا ابو صلاح . . فتح عينك . . (الخبط مستمر على الباب) لكن هو اللى عاوز يهجم يخبط !! يا ابو صلاح ؟ !!! (ويخرج من مكانه)

صلاح : خليك ورا الزير . . ابعد ياعبد العزيز . . طلعت ليه . . ابعد . . (يتغير الخبط إلى نقر)

عم أحمد : الله !! دول بيخبطوا كده ليه ؟ دا نقر !! نقر خفاق . .

عبد العزيز : بيخبط برقه . . تلاقيه عسكرى فرنساوى . .

صلاح : الكلاب المجرمين . . تلت دول مرة واحده ؟ !

عبد العزيز : أبو صلاح .. بلاش حماس .. وطى صوتك .. (الخبط مستمر)

عم أحمد : يا جماعة اسكتم !! أنتوا مش سامعين الخبط !!

عبد العزيز : روح انت يا عم لولادك .. إحنا واقفين له ..

صلاح : وإذا كسر الباب حنطيره ..

عبد العزيز : هو لازم مستنى الباقيين وخايف يدخل لوحده .. (تتزايد سرعة الخبطة)

عم أحمد : اسمعوا يا حضرات .. إذا كان واحد بس هو اللى بيخبط .. أنا حالف واتسحب له ورا الباب أروح فاتح مره واحده .. وأنتوا تقابلوه .. واحد يشده مرة واحدة لجوه .. وأنا اقفل ..

صلاح : إيه رأيك يا عبد ؟ !

عبد العزيز : والله فكره ..

صلاح : ما احنا حنموت حنموت .. لكن قبل ما يسيحوا دمنا .. نسيح دمه .. يالله يا عم أحمد .. افتح واحنا وراك .. (وفيما هو يتقدم .. إذ بالخبط يتوقف ونسمع صوتاً لا مرأة من خلف الباب)

الصوت : يا ابا .

عم أحمد : بنتى !! دى صفية بنتى ؟ ! (يفتح الباب) أدخلى يا صفيه .. أدخلى جرى ..

صفية : ساكتين ليه !! ما بتفتحوش ليه !! أنا اتخضيت عليكم ..

صلاح : إحنا اللى اتخضينا منك ..

عم أحمد : كنا فاكرينك عسكرى فرنساوى ..

عبد العزيز : أو انجليزى .. أو يهودى .. ما هم تلت جيوش ..

صفية : جيوش إيه !! مارجعم .

صلاح : رجعم !!!

صفية : سابوا الجبانه ورجعوا لورا .. اتحصنوا فى المطار من المغرب .

عبد العزيز : أمال إيه الرصاص ده ؟!

صفية : دول بتوع المقاومة اللى فى المناخ .. بيضربوا فى الهوا علشان يخوفوهم ..

عم أحمد : وانتى جيتى ازاى ياصفية ؟!

صفية : أنا عارفه !!

عم أحمد : مش عارفه ازاى يابنتى !؟

صلاح : نولع اللمبة بقى ياعم أحمد !!

عم أحمد : ايوه يابنى .. هيه فين اللمبه .. هاتوها .. (وكان صلاح قد أعاد إشعالها)

صفية : فين أمى !! وزينب !! وسيد !!

أحمد : جوه .. كلهم جوه فى المدفن ..

صفية : ومين دول يا با ؟!

عم أحمد : قوليلى الأول .. إنتى وصلتى ازاى !! إيه اللى جابك !! جوزك فين ؟!

صفية : أنا عارفه ... مين دول يا با ؟!

عم أحمد : دول بتوع الحرس الوطنى .. المتطوعين اللى كانوا بيقاوموا الصبح فى المطار .. (وهنا تفتح الأم نافذة حجرة المدفن .. وتطل منها)

الأم : يااحمد .. يااحمد ..

عم أحمد : تعالى ياخديجة ويابنتك صفية ..

الأم : صفية !! الحمد لله اللى جت ..

صفية : تعالى ياامه .. تعالى .. (وتحتضنها .. بينها صلاح وعبد العزيز واقفان فى وسط المكان) عملتوا إيه ياامه ..

الأم : كنا حنموت يابنتى ياحبيبتى .. كنا حنروح فى شربة ميه !!

صفية : ماهو عبد اللطيف قال لى .. الضرب كله فى الجبانة ..

الأب : وفين عبد اللطيف ؟!

صفية : مش عارفة !!

الأب : مش عارفة ازاى ؟!

صفية : أنا عارفة .. أهو قال إنه كان هنا فى الجبانة مع المقاومة بعد ماسابوهم المطار .. ولما الطيارات نزلت على الجبانة .. رجع وقال لى إنكم سُلام .. الحتة اللى فيها مدافن الحاج ماانضربتش روحى الحقيهم وهاتيهم معاكى الابوطى عندنا ..

صلاح : لا مؤاخذه أنا حاقعد ..

الأم : هو انتوا يابنى لسه واقفين !!

الأب : معلش يابنى ... إحنا نسيناكم ...

صفية : (والام تأخذها معها) أمال زينب وسيد فين ؟!

الأم : جوه فى المدفن .. تعالى ..

عبد العزيز : أنا بس باستعجب . . إزاى هما رجعوا يتحصنوا فى الجميل بعد ماهدموا الجبانة بسبعين طيارة . .

صلاح : تخويف . . وعلشان يفسحوا السكة قدامهم . . كان لازم ينسفوا المقاومة . . حنفضل نقول للصبح ان عشنا وحتشوف . . حيرجعوا يهجموا من ثانى إلا إذا بقى كانوا جايين فسحة زى المصيفين علشان يستحموا فى البحر .

عبد العزيز : انت بتتريق ياابو صلاح ؟!

صلاح : الصبح حيهجموا تانى على الجبانه ويزحفوا على البلد . .

عم أحمد : حتة حته يابنى . . تعالب . . أنا عارفهم وعارف طرقهم . . .

عبد العزيز : عارفهم منين ياعم أحمد بس !!

عم أحمد : مش اشتغلت وياهم فى الشركة . . صدقونى مش حيتحركوا الليلة . .

صلاح : ياناس هما عبط . . دول لازم يستنوا الأسطول على مايوصل . .

عم أحمد : علشان يحمى ضهورهم ويغطيهم . . هيه دى الخطة . .

عبد العزيز : هو كل واحد حيعمل فى حربى . . حد عارف ناويين إيه ؟!

عم أحمد : نيه سودة يابنى . . عاوزين يرجعوا القنال . . .

عبد العزيز : ماهو دا سبب هجومهم . . .

صوت الأم : ياأحمد . . ياأحمد . . (وتخرج من حجرة المدفن ومعها صفية) .

الأب : إيه ياوليه !! إيه !! عاوزه إيه ؟!

الأم : تعالى اسمعى اللى بتقوله صفية بنتك . . قوليلهم يا صفية على بال ماأجى . .

صفية : السكة دلوقت أمان . . والمقاومة رجعت المناخ . . وأنا قايلة لهم هناك . . حاروح وأجيبكم معايا . .

الأب : قايلة لمين ؟!

صفية : لبتوع المقاومة . . عبد اللطيف سلمنى لواحد منهم وقال له . . خليها تنزل الجبانة تجيب أبوها وأمها وأخواتها . . مش أنتوا ياأخويا فى المقاومة قاعدين ليه !! وساكتين ليه !!

صلاح : الطيارات حجزتنا . . كنا فى المطار لغاية صفار الشمس . .

صفية : ماهو برضه عبد اللطيف ساعة مانزلوا الدفعة الأولى . . كان فى المطار . .

عبد العزيز : عبد اللطيف مين ؟!

الأب : جوزها . . متطوع وياكم . . فى الحرس الوطنى زيكم . .

عبد العزيز : هو دا من المنصورة ؟!

صفية : أيوه من المنصورة . . لكن قاعد هنا فى بورسعيد . . بيشتغل براد . .

الأب : براد فى الشركة . .

صلاح : يكونش عبد اللطيف أبو الغيط ياعبد العزيز . .

الأب : هو ياابنى . . هو أبو الغيط . .

عبد العزيز : وهو دلوقت فين ياست ؟! دا كان ويانا فى المعسكر . .

صلاح : معايا أنا فى سرية واحدة . .

صفية : ماهو وياكم . . بس أنا مش عارفة راح فين !!

الأب : مش عارفة ازاى ؟!

صفيه : مااعرفش . . أنا المغرب لما لقيته اتأخر وسمعنا ضرب القنابل والطيارات خرجنا كلنا من الابوطى ونزلنا على الجبانة . . أنا وبقية الناس . . اللى راحة تشوف ابنها . . واللى جاية علشان جوزها . . واللى بتدور على أخوها . !!

الأب : فى وسط القنابل ؟!!

صفية : ماهم الرجالة حاشونا . . لحد مانزل الليل وسكت الضرب . . وبعدين قالوا دول خلصوا على الجبانة بالطيارات . . ورجعوا تانى للمطار .

صلاح : مين اللى قال لكم كده ؟!

صفية : الرجالة بتوع المقاومة اللى لابسين زيكم زملات عبد اللطيف . . واحد منهم اسمه زكى . . سألته على عبد اللطيف . . قال دا رجع البيت . . رديت تانى على الابوطى أشوفه .

و (هنا يكون عبد العزيز قد اتجه ناحية الزير ووقف يضرب عليه فيرن)

عبد العزيز : اسمع ياعم أحمد .. هو الزير دا فاضى ليه !!

عم أحمد : أصلنا مابنستعملوش ياابنى ..

صلاح : زير إيه ياعبد !! ما تخليك معانا امال ..

عبد العزيز : استنى بس ياابوصلاح .. ما انا معاكم .. طب وفاضى ليه ياعم أحمد ؟!

عم أحمد : مكسور من تحت .. ما تقدرش تحط فيه ميه ..

عبد العزيز : ياسلام !! قال وانا كنت عاوز أكسره ..

صلاح : تكسره ؟! جرى إيه ياعبد العزيز !!

عبد العزيز : ياعبيط .. الزير دا مش قصد الباب !! عندك حبل ياعم أحمد ؟ حبل طويل بتاع غسيل .. .

صلاح : الله !! عبد العزيز !! ما تعقل امال ..

عبد العزيز : هات لى بس حبل ياعم أحمد والنبى . (وهو يضع الرشاش فى فتحة الباب)

عم أحمد : عاوز تعمل ايه حضرتك ؟!

عبد العزيز : أنا عندى فكرة حلوه قوى .. نثبت قاعدة الرشاش فى فتحة الزير ونربطه بالحبل ونتزل نفوت الحبل من تحت الزير ونوصله لغاية ما نحب .. وكل ما يدخل واحد منهم نشد الحبل .. يطيره .. والثانى .. واالثالث .. واحد ورا واحد .. أحسن خطه ..

صلاح : خطة إيه ؟!

عبد العزيز : استنوا بس .. دى فكره حلوة قوى .. فين الحبل اللى عندكم ياعم أحمد ؟!

عم أحمد : ياابنى احنا بنعلق الغسيل بره .. فى الحوش البرانى عند الطرمبة ..

عبد العزيز : تسمح لى أقطعه ..

عم أحمد : دا بيتك ياسى عبده ..

عبد العزيز : أشكرك ياعم أحمد ..

صلاح : مافيش فايده .. طول عمره كده(وهو يراه متجها إلى الحوش) مره كان حيطير لنا المعسكر بالطريقة بتاعته دى .. عامل مخترع حضرته؟

صفية : طب ما تحوشوه لحسن يعمل حاجة خطرة ..

صلاح : حيزهق من نفسه لما مايلقاش اللى هوه عاوزه ..

عم أحمد : قوليلى انتى عملتى ايه يابنتى . . .

صفية : رجعت الابوطى لقيت عبد اللطيف فى البيت قال أنا بادور عليكى .. إنتى رحتى فين ؟! وبعدها .. خدنى وطلعنا تانى لغاية ما وصلنا هنا بعد المناخ .. على أول الجبانة ..

صلاح : الكلام ده إمتى ؟!

صفية : قبل العشا ماتدن .. قلت له حالا وأنا جايه .. قال لى ياصفية المدفن اللى امك وأبوكى فيه ماانضربش روحى هاتيهم منه .. بس . وسابنى .

الأم : (تخرج الأم)بقى هو سابك !!

صفية : أيوه سابنى ياأما معى بتوع المقاومة .. زملاته جه واحد منهم وصلنى لنص الجبانة ورجع ..

صلاح : والرصاص اللى كان بيضرب !! مين اللى كان بيضرب الرصاص ؟!

صفية : بتوع المقاومة برضك .. بيخوفوهم علشان ما يخرجوش من المطار ..

الأب : لكن جوزك راح فين ؟!

صفية : ماتيالا بينا ياابا .. يالله ياأما .. هاتى العيال ويالله معايا ..

الأب : يابنتى استنى امال . . .

الأم : تستنى إيه ياأحمد .. إذا كانوابيقولولك حينزلوا الجبانه الصبح .. ولّا إيه يااخويا .. (وتنظر فترى عبد العزيز مقبلا وبيده حبل) انت عملت إيه !! قطعت حبل الغسيل ؟!

صلاح : برضه عملتها ياعبد العزيز !!

عبد العزيز : لسه .. لسه .. أما أركب الرشاش فى الزير .. وحتتفرجم ..

الأم : يركب إيه ياأحمد !!

الأب : حتعمل إيه ياسى عبد العزيز ؟

عبد العزيز : حاالخلى الرشاش يضرب من فوق الزير من نفسه ..

الأب : ازاى ياابنى ؟!

عبد العزيز : زى الصواريخ الموجهة بتاعة روسيا .. أشده بالحبل وأنا واقف بعيد .. يضرب طوالى فى الباب قدامه .. بتقول بقى الزير مكسور من تحت ياعم أحمد ؟!

الأب : بس فى الجنب شوية . . .

عبد العزيز : يبقى نلف الزير على الجنب التانى . . (ويقف ليلف الزير)

صلاح : سيبوه فى حاله . . ربنا يهديك ياعبد العزيز . . قال دا حتى كمان وقت اختراعات !! ما صدقنا ننفد بجلدنا . . انت فاكر القنبلة اللى كانت حتطير وشك ؟

الأب : خليك معانا ياسى عبد العزيز . . .

عبد العزيز : ما انا معاكم ياعم أحمد . . مافيش حبل تانى . . ما فيش بس فتله ثانية أطول من كده !

الأم : على قد هدومنا ياابنى . . ما عندناش غير الحبل ده . .

عبد العزيز : أهو يكفى . . مش ضرورى نقف بعيد . .

صلاح : سيبوه . . مافيش فايده . . خليك على راحتك ياعبد . . قلت إيه ياعم أحمد . . مش نطلع أحسن من هنا . .

الأب : لا ياابنى . . انت تروح وياهم وتقابلوا عبد اللطيف سوا . . مش يمكن عاوزينكم بره فى المقاومة وسط البلد . .

عبد العزيز : إذا نفعت وطال الحبل والرشاش ضرب . . تبقى هنا أحسن مقاومة .

صلاح : بالحبل بتاعك ياعبد العزيز !!

عبد العزيز : أنا قاعد لهم هنا . . أخرج ياعم معاهم مادام عاوزينك تخرج . . أأمن لك وأحسن لك . . (ويستمر فى عمله)

الأب : أأمن لكم وأحسن لكم . . اطلعوا ياابنى معاهم . . يالله . .

صفية : ازاى بس ياابا ؟!

الأب : كده هو الأصول

الأم : ما انا عارفاك . . دماغك ناشفة . .

صلاح : إحنا مضايقينك

الأب : العفو . . لكن أنا حااستنى مطرحى . . يعنى حااستنى مطرحى (ثم يربت على كتف صلاح) بس اسمعوا كلامى وهاودونى . . انزلوا انتوا على الابوطى . . قابلوا عبد اللطيف . . وعرفوه أنا فين وبس . . .

صفية : وبس !!

الأب : افهموا أنا عاوز إيه . .

الأم : عاوزنا نموت فى المدفن . . لما يجولنا الصبح . . ياخذونا ويعدمونا . .

الأب : مش جايين . . ماهمش جايين هنا . .

صلاح : لا دا . . دماغه ناشفة فعلا . .

الأب : الله يسامحك ياابنى . . .

صلاح : (إذ يرى عبد العزيز يتراجع عن الزير وفى يده الحبل)أوعى تشد الحبل . .

عبد العزيز : ما تخافيش . . أنا لسه ما ربطش الرشاش . . حاصفيهم واحد ورا واحد . . الشدة بطلقه . . تك . . الشدة بطلقة تك . . لو دخلت من الباب أورطه . . حاطيرهم . . .

الأم : ودا إيه يااختى التانى يابنتى ؟!!(مستغربه على حركات وتصرفات عبد العزيز)

صفية : أنا عارفة ياأما هو بيعمل إيه . .

الأب : يابنتى بس اسمعوا كلامى . . الجبانة دى صاحبها اسمه الحاج متولى أبو جاد . . عبد اللطيف عارف مكانته وعارف بيته . . قابلوه ياابنى دخلوه يوديكم للحاج . . وقولواله أحمد العوضى قاعد فى المدفن ويبقى يدى المؤنن بتاع الشهر لعبد اللطيف . . يوصلهولى . . النهارده خمسه منه ولسه ما بعتش المؤنن

صلاح : مؤنن . . مؤنن إيه ياعم ؟!

الأب : الفلوس اللى بيديها لنا كل شهر علشان ناكل بيها . . أمال حنقعد هنا ناكل إيه ؟!

الأم : هو انت لو قعدت هنا حتلحق تاكل ياراجل !!

الأب : دا انا حااخدهم لنفسى . . ما انا حااديهم لك . . جناهين هم . . مش حكاية . .

صفية : ياابا احنا مش عاوزين فلوس . .

الأب : ياراجل ما تبقاش دماغك ناشفه كده . .

(عبد العزيز يكون قد عاد إلى الزير وهو يعدل الرشاش داخل فتحته)

عبد العزيز : أما حاجة غريبة ؟! قاعدة الرشاش على قد فتحة الزير تمام . . تعالى شوف ياابو صلاح . . على القد . . بالكستره . . كده مظبوطه . . .

صـــلاح : اعقل بقى ياعبد العزيز .. الليل حيسرقنا فى الكلام .. بقوـ بقولك القاعدة .. قد الفتحة تمام ...

صـــلاح : انت حتعمل زيه انت راخر ياعم أحمد !! البسى ياست هدومك وهاتى ولادك وحاجتك .. خلوه لوحده ..

عبد العزيز : انتو خارجين بصحيح ؟!!

صلاح : بالزير بتاعك .. دى أي لا ... بنهزر ...

عبد العزيز : بعد ما ابتدينا نتحصن هنا ؟!

صـــلاح : .بالزير بتاعك .. دى ايه الخيبه دى ..

الأم : حقا والنبى ياابنى .. دى خيبة قوية .. والله لنخرج .. اسمع ياراجل أنا حاخد ولادى واخرج ....

الأب : أخرجوا ما لكوش دعوة بيه .. أنا قاعد لهم هنا ..

صــفية : ياابا بس طاوعنا .. ياابا هاودنا .. احنا لو استنينا حنموت .

الأم : ياأحمد فى عرضك .. (**وتبكى ومعها ابنتها**)

الأب : عاوزين تخرجوا .. اخرجوا .. أنا ما احبش العياط .. يالله اخرجم ..

صــلاح : ياستى هاتى ولادك وهدومك وحالك ..

الأم : ياراجل حرام عليك !!

صــفية : ياابا لو قعدنا حنموت !!!

(صلاح يتقدم ناحية الزير ويحاول خلع الحبل من الرشاش)

عبد العزيز : عاوز تعمل إيه ياابو صلاح !!

صـــلاح : يالله ياجدع انت .. بلاش كلام فارغ ..

عبد العزيز : كلام فارغ !! إنت حتهد لى اللى بنيته فى دقيقة .. أوعى سيب إيدك سيب إيدك .. (**فى تلك اللحظة يظهر عبد اللطيف من باب الحوش الخارجى**)

عبد اللطيف : إيه الحكايه ؟ إيه الحكايه ؟ حصل ايه ؟! حد جرى له حاجه ؟!

صــفية : إنت جيت ياعبد اللطيف ؟

الأب : أهو جالكم بنفسه .. أنت نطيت من سور الحوش ؟!

عبد اللطيف : طلعت من جبانة اليهود على جبانة النصاره .. على هنا .. قزح فى وسط المبانى .. أضمن من الفضا ...

الأب : الحمد لله ياابنى اللى جيت ..

عبد اللطيف : وانتى اتأخرتى ليه ياصفية .. أنا روحت لك البيت .

صفية : بعد ماسبتنى لوحدى !!

عبد اللطيف : مش قايل لك هاتيهم (**وبعد أن يتقدم**) الله !!إيه ده !! عبد العزيز !! وابو صلاح .. إيه اللى جابكوا هنا .. الله !! دا احنا قالبين عليكم بورسعيد .. أنا واللى معايا من السرية ..

صلاح : لازم افتكرتونا متنا ..

عبد اللطيف : الحمد لله .. الحمد لله .. (**ويتعانقوا**)هه .. هه .. حتفضل طول عمرك رايق ياابوصلاح ..

صلاح : ان فضل لنا عمر ..

الأم : تفضل لكم طولة العمر كلكم ..

عبد اللطيف : جيتوا هنا ازاى ؟!

عبد العزيز : قول لنا الأول إنت .. عاملين إيه بره !! احنا احتمينا من الطيران فى المدفن ده بتاع نسيبك .. قول لنا عاملين إيه ؟!

صلاح :

عبد اللطيف : البلد زايطه والدنيا فيها مكركبه .. واحنا بنتجمع تانى علشان نتحصن فى المناخ

عبد العزيز : هما وقفوا الهجوم ؟!

عبد اللطيف : مستنيين على ما توصل الأساطيل .. وعلشان كده رجعوا اتحصنوا فى المطار اللى استولوا عليه .. المهم .. يالله ياصفية .. فين العيال ؟

صــفية : أبويا مش عاوزنا نخرج ياعبد اللطيف ..

عبد اللطيف : ليه ياعم احمد .. انت عاوز تقعد تموت هنا !!

الأب : هنا أأمن ياعبد اللطيف ..

عبد اللطيف : أأمن ازاى ؟! انت فاكرها ايه .. الحكاية بتاعت زمان أيام ماكنا بنهجم على معسكرات الانجليز فى الاسماعلية والقنطرة مع الأستاذ حسين .. دول تلت دول هاجمين !!

الأب : برضه هنا أأمن ...

الأم : ياأخويا شوف الراجل !!!

عبد العزيز : تعجبنى فى صلابة مخك ...

صلاح : انا مش باقول لكم انه عندى . . .

الأب : كتر خيرك يابنى . . .

عبد اللطيف : سيبوه انتو بس . . أنا عارف له . (ويأخذه معه بعيدا عنهم)إيه فكرتك . . هنا أأمن ليه ؟!

الأب : خلاص ضربوا الجبانة وانتهم . . بكره حيضربوا البلد وينزلوا فيها . . عاوزنى أروح لهم برجليه ؟! أنا حاستنى هنا فى الجبانه علشان أبقى فى قلبيهم . . زى ماكنا بنعمل وهما فى المعسكرات

صلاح : يعنى إيه . . قصدك ياعم أحمد . . .

عبد اللطيف : لكن دى حاجه ثانية ياعمى . . .

الأب : أنا عارف إنها أخطر وأصعب . . لكن لازم حد يبقى فى ضهرهم . .

عبد العزيز : إيه يعنى ياعبد اللطيف . . فكرته إيه ؟!

عبد اللطيف : أيام المعسكرات الانجليزى . . كان الاستاذ حسين . ابن الحاج متولى أبو جاد . . صاحب المدفن ده . . ومهندس بورسعيدى . . كان هو اللى بينظم الفدائيين . . وكنا بنهاجم المعسكرات من ورا جنب القنال . .

الأم : كان بينزل ويـاهم سكة الاسماعلية . .

الأب : ماهو علشان كده طلعونى من الشركة ياولية . . مش علشان دماغى ناشفة . .

صلاح : مين اللى طلعك . .

الأب : أذناب الانجليز اللى فى الشركة . .

صلاح : طب ولما أممها . . مارجعتش ليه ؟!

عبد اللطيف : ودا سؤال يا ابوصلاح . . هما كانوا لحقم . . أمال الغزو الثلاثى داليه !! مش علشان أممو الشركة . . مسيره بكره يرجع شغله . .

عبد العزيز : المهم نفهم . . إيه فكرته انه حيستنى هنا فى المدفن .

الأب : ــ علشان نبقى فى قلب العدو ياحضرات . . هنا . . لو استنى حد فى الجبانة هنا . . حيبقى فى ضهرهم لما ينزلوا بور سعيد . .

صفية : ــ يا ابا دى حرب . . مش مقاومة عصابات . .

عبد اللطيف : ــ دى حرب بالطيارات والأساطيل ياعم . . واللى هاجمين تلت دول . .

عبد العزيز : ــ وما له ياعبد اللطيف . . والله رأيه صح . . نروح بور سعيد وهما حينزلوها . . نستقبلهم هناك . . دا ولا البمبوطيه . .

صلاح : ــ ياعم ومبتقولش كده لي من الأول . . دا فخ نضيف . . نموت فطيس هنا فى الجبانة . . إيدنا والقبر . . هاتى ياستى أولادك . . وتعالى . .

عبد العزيز : ــ وحتستنى هنا ياعم أحمد لوحدك ؟ ! !

الأب : ــ مش خارج منها . . ياقاتل . . يامقتول . .

صلاح : ــ هاتى ياست ولادك أمال . .

الأم : ــ إية ياصفية . . حنعمل إيه ؟ !

صفية : ــ أما يقول عبد اللطيف . . .

عبد اللطيف : ــ هاتوا الاولاد . . حنطلع

الأم : ــ كده يا ابنى كويس . . أهودا العقل

عبد العزيز : ــ لكن أنا حا استنى . . حاستنى معاك ياعم أحمد (ويذهب إلى جانبه) .

صلاح : ــ بالزير والحبل بتاعك ؟ ! !

الأب : ــ لا . . لا . . مافيش كلام من ده . . خطر أن يبقى معايا حد تانى . . أنا حا أنام لهم هنا واعمل مكسح . .

صلاح : ــ أمال كنت عاوز ولادك معاك ازاى ؟ !

الأب : ــ بس على ما تخرجوا انتم . . كنت حا اطلعهم وراكم . . وصفية تاخدهم لعبد اللطيف ويعرفوا الأستاذ حسين . . أنى حى فى الجبانة . .

عبد العزيز : ــ هو فين الأستاذ حسين ده ؟ !

عبد اللطيف : ــ م الصبح فى بورفؤاد . . مارجعش . . لسه ما حدش عرف عنه حاجه . .

عبد العزيز : ــ ولو رجع ينضم لنا ؟ ! !

عبد اللطيف : ــ ما هو معانا فى المقاومة .

عبد العزيز : ــ متطوع ! !

صلاح : ــ فى الحرس الوطنى . .

عبد اللطيف : فى المقاومة الشعبية . . طول عمره فى المقاومة الشعبية

(وفى تلك اللحظة تكون الأم قد خرجت تسحب أولادها من غرفة المدفن)

الأم : فتحى عنكِى يابت يا زينب .
زينب : ما أنا ماشية أهه يا ما
الأم : اديني بقية الهدوم . . خدى سيد انتى يا صفيه . .
صفيه : أدخلى هاتى حاجتك ياأما اللى عاوزاها بنفسك . . . هاتى السيد يابت . . هاتيه فى ايدى أنا . . (وتدخل الأم) .
عبد اللطيف : خلاص . . خلاص ياأم صفيه . . (مناديا عليها)
الأب : اتفضلوا بقى انتم من غير مطرود . .
صلاح : خد يا عم أحمد . .
الأب : آخد إيه يا حضرة ؟!
صلاح : الرشاش بتاعى . . كفايه علينا احنا الاتنين رشاش واحد . .
الأب : خليهولكم . . أنا عندى مورتر . . تحت الطرمبه فى الحوش . .
عبد اللطيف : جنطلع كلنا من باب واحد !!
الاب : لأ . . هما الاتنين يطلعان من الحوش . . والباقى يطلعوا من ناحية السور
عبد العزيز : ما تخافش علينا . . أنا حاأفك الحبل وأشيل الرشاش من الزير . .
الأب : تبقوا تيجولى من هنا . . زى ماجه عبد اللطيف . . سيبكوا من الباب دا خالص . .
عبد اللطيف : خليناك بعافيه يا عمى . . (وهو يتجه بهم خارجا)
الأب : مع السلامه . . خد بالك من صفيه وأم صفيه . . خدوا بالكوا من العيال . .
صفيه : خليتك بعافيه ياابا . .
الأب : هاتى بوسه . . وانتى يا زينب . . استنوا أما أبوس الواد سيد كمان . . انت نايم يا سيد (وهو يقبله)
الأم : خد بالك من نفسك يا أحمد . .
الاب : ياوليه خليها على الله . . دا احنا بتوع الموت . . اطلعى بالعيال وربنا يحرسك ليهم . . .
عبد اللطيف : سلامو عليكم بقى . . (للجميع)
الأب : خد بالك معاهم يا عبد اللطيف . .
عبد اللطيف : ربنا يتولانا بأمره جميعا (ويقف ليمر الآخرون . . الأم وصفيه والأولاد)

عبد العزيز : سلامو عليكم احنا كمان ياعم أحمد . . وابقى رجع الحبل مطرحه على ما أجيلك تانى . . لحسن يضيع . . (ويتجه هو وصلاح إلى باب الحوش)
الأب : سكتكم انتم من هنا . . مع السلامه يا رجاله . .
عبد العزيز : راجعين لك ياعم أحمد . . مش حنسيبك لوحدك . .
الأب : هو فيه حد لوحده دلوقت . . ماكلنا مع بعض . . وربنا معانا كلنا
صلاح : روح واحده . .
عبد العزيز : وايد واحده . .
(وبعدها يطفىء عم أحمد اللمبه . . ويعم الظلام)

المشهد الثانى

نفس المنظر : (غير أننا فى النهار . . وبعد عشرين يوما)
الأب : ناولنى يا ابنى العصايا ناول . .
عبد العزيز : ما تخليها فى الحبل علشان نشد بيها الرشاش . . الحبل أصله قصير
الأب : ما تنفعش الحكايه دى كده . . لازم سلاحك فى ايدك . . . .
شيل يا راجل الرشاش من الزير بلاش كلام فارغ . .
عبد العزيز : أرجع لك الحبل تانى . .
الأب : ما تزعلش ياسى عبد العزيز . . ناولنى العصايه . .
عبد العزيز : أمرك ياعم أحمد . . انت اتعودت على انك تمشى بيها خلاص . .
(ويحضرها له)
الأب : أنا مش عارف الأستاذ حسين فكرته إيه . . يعنى لازم يخلينى أمشى بعصايه . .
عبد العزيز : علشان تبان قدامهم انك عاجز . .
الأب : قدام مين ياعم . . هما دول شايفين حاجه . . ولاعادوا حيخشوا الجبانه

تانى .. أورينى كده جاكته الراجل الفرنساوى بتاع أول امبارح كمان ..

عبد العزيز : الأستاذ حسين قايل ماتفتحوش حاجه .. ولا تشيلوش حاجه إلا ..

الأب : إلا إيه !! واحنا كنا حنسرقها ..

عبد العزيز : بس اما يجى ..

الأب : وافرض انه ماجاش .. هو مش قعد مره خمس تيام ما يجيش ؟!

عبد العزيز : أيوه .. علشان كان وراهم شغل تانى ... بنتك مش قالت .

الأب : ألا زمان الأولاد دلوقت فين ؟ وأم صفيه نازله فين ؟ ياترى يا سيد أخبارك أيه ؟ ماحدش عارف مطرحهم .. وصلوا فين بعد ماعدوا البحيرة للمنزله

عبد العزيز : انت ابتديت بقى تفكر فيهم أهه !

الأب : وحشونى قوى ياسى عبد العزيز .. بقى لنا أكتر من عشرين يوم أهه .. وبعد قرارات الدول .. وجابوا البوليس الدولى .. ولسه مش عارفين !! المجرمين دول ناويين يقعدوا فى بور سعيد قد إيه بعد كده ..

عبد العزيز : مش باين انهم ناويين يطلعوا ياعم أحمد ..

الأب : وحتى إن طلعوا .. بعد إيه .. دول طربقوا البلد .. يا نارى على السريات اللى زى الورد وبقت تراب .. ما خلوش حد فى بور سعيد ياسى عبد العزيز .. ولا حته سليمه ..

عبد العزيز : أنا بس مش فاهم .. هيئة الأمم دى فايدتها إيه ؟ وقرارات الأمم دى فايدتها إيه ؟

الأب : يا سلام لو هجم عليهم الجيش المصرى دلوقت

عبد العزيز : انت بتتكلم ازاى ياعم أحمد ؟!

الأب : أمال حنفضل كده واقفين لوحدينا ..

عبد العزيز : مين قال ان احنا واقفين لوحدينا ..

الأب : ما بتركش التلت اربع عساكر اللى احنا بنصطادهم هنا فى الجبانه .. ولا الخمس ست عساكر اللى بيوقعهم إخواننا بتوع المقاومه جوا البلد .

عبد العزيز : على كل حال احنا ما قدمناش غير كده دلوقت .. لحد ما نشوف حترسى على ايه ..

الأب : لأمتى يا ابنى .. أورينى وحياتك جاكته الفرنساوى نتسلى عليها

عبد العزيز : أنا مالى ياعم .. أهى مدسوسه فى المدفن أنا حا اجيبها لك أنت وافرزها على عهدتك .. بس يكون فى علمك .. الأستاذ حسين حيزعل .

الأب : يا ابنى وأنا مش كنت اقدر أفتحها من ليلة أول امبارح .. من ساعة ما جرجرناه لجبانة اليهود .. أما بس الأصول أصول .. هما خدوا منه حاجه غير الطبنجه والطلقات .. لكن ما فتحوش جيوبه .

عبد العزيز : كانوا مستعجلين .. انت عارف أن المره دى كنا حننكشف .. كنا حنقع ..

الأب : وأنا يعنى قاعد لكم هنا بالعب .. أنا مارجعتهم من وراكم والاستاذ عادل اللى كان معاهم ساعدنى ..

عبد العزيز : عادل ده جه منين !! وطلع ازاى !!

الأب : برضك كان معانا زمان فى هجوم المعسكرات .. ما هودا من الفدائيين كلها شلة الأستاذ حسين .

عبد العزيز : هو من هنا من بور سعيد برضك ؟!

الأب : من بتوع الجامعه

عبد العزيز : علشان كده بقى ..

الأب : بيعرف انجليزى زى الاكس .. وفرنساوى بربند ..

عبد العزيز : وهما فاكرين انه معاهم ..

الأب : أصله .. الترجمان بتاعهم .. وبيغرقوه فلوس .

عبد العزيز : يعنى هما عبط للدرجه دى !!

الأب : أصلهم فاكرين الجماعة المتعلمين والجماعة الأغنياء وياهم .. علشان فيه كام بغل هنا بيستفيدوا منهم ومن الورق اللى طابعينه .

عبد العزيز : يا أخى دا حتى جايبين فلوس مصرى معاهم !! غريبة !!

الأب : غريبه ليه ! عاملين حسابهم على كل

حاجه . . مش كانوا جايين وفاهمين انهم حيقعدوا على طول . . ولما ينزلوا البر يلاقوا الناس اتلفت حواليهم وسقفت ليهم . .

عبد العزيز : ما هو حصل والناس سقفوا للدبابات . .

الأب : أيوه . . بس على انها دبابات روسى وجايه تساعدنا . . مش انجليزى ولا فرنساوى . .

عبد العزيز : تعرف انهم بيعملوا نفس اللعبه اللى لعبوها يوم مادخلوا مصر زمان . . أيام عرابى . . نفس الحكاية !! بيدوروا على شويه خونه ويدوهم فلوس ويطمعوهم فى المراكز . .

الأب : يا اخى دا إيه ده . . أيام راحت . . كان زمان غفله . . إنما اتفرج النهارده الناس صحيت خلاص . . يا سلام على الجدع اللى عاملى هم ترجمان ده !

عبد العزيز : قولى لى بقى . . حصل ايه واحنا شايلين الفرنساوى وبنجرى بيه على جبانة اليهود نرميه هناك ؟!

الأب : فاتوا عليه وانا قاعد بعصايتى على باب السور . . كنت مغمض عينيه وباحسس عامل أعمى . . الجدع وقفهم وجابهم هنا على الباب بره .

عبد العزيز : هو احنا مش كنا بالليل ؟!

الأب : فى القمر يا حبيبى . . انت ناسى كان عز القمر ايه . . الأستاذ عادل دربك معاهم كلمتين وبعدين قال . . سمعت صوت حد بيجرى قدامك من شوية ياعم . . قلت له لأ . . ماسمعتش .

عبد العزيز : لكن هما عارفين انك اعمى !!!

الأب : قلت عرفهم إن عفاريت الأموات ابتدت تطلع . . حاكم هيه ما تظهرش إلا فى القمر . . برطم معاهم . . اثنين منهم ضحكم . . والتالت استغرب قوى وقعد يناقش الأستاذ عادل . . وبعدين مشيوا . .

عبد العزيز : احنا كمان كنا بعدنا عنهم ومعانا الفرنساوى . . كنا دخلنا بيه جبانة اليهود . . بانينها زى المعابد . . استخبينا ورا جدرانها . . انما لازم التالت كان عنده شك ؟

الأب : أبدا . . دا جالى تانى يوم الصبح . . وجاب معاه الأستاذ عادل وبقى يترجم له .

عبد العزيز : يترجم له ايه ؟!

الأب : الكلام اللى أنا قلته على العفاريت . . وبعد كده الأستاذ عادل فهمنى ان المخابرات بتاعتهم . . جوه بورسعيد هيه اللى قالت لهم عن العفاريت كمان

عبد العزيز : عفاريت ايه يا عم أحمد ؟!!

الأب : عفاريت الجبانة ياسى عبد العزيز .

عبد العزيز : انت مش فاهم !! .

الأب : انت مش من بورسعيد !!

عبد العزيز : ما قلت لك أنا من شبين . .

الأب : آه بقى . . علشان كده . . الناس اللى أصلها من بورسعيد عندهم فكره من زمان قوى . . إن الجبانه دى فيها عفاريت . .

عبد العزيز : طبعا كل جبانه فيها عفاريت . . مادام الميتين قتله .

الأب : والجبانة دى . . كل اللى ماتوا اليومين دول . . مش قتله !!

عبد العزيز : دول شهدا ياعم أحمد . .

الأب : أيوه إنما مقتولين . . الناس بتقولك بقى . . إن عفاريتهم بتطلع وهيه اللى بتموت العساكر الفرنساويين والإنجليز . . ياما نفسى أقع فى واحد يهودى

عبد العزيز : بيقولوا كده فى بورسعيد عن اللى احنا بنعمله هنا !!

الأب : والمخابرات بتاعتهم نقلت لهم كلام الناس . .

عبد العزيز : وصدقوه ؟!

الأب : ما تعرفش . . اللى حصل ان أنا قلت للأستاذ عادل ان فيه عفاريت وهو قال لهم إن أنا غفير الجبانه وباقول ان فيها عفاريت . . مشيوا ولا رجعوش . .

عبد العزيز : تعرف ان الحكاية دى حتخدمنا قوى . . بس لو صدقوها . .

أحمد : ومش معقول حيحفروا عليهم فى

القبور . . أوريني جاكتة الفرنساوى بقى يا سى عبده . .

عبد العزيز : دى حكاية عال قوى حكاية العفاريت الجبانه دى ياعم أحمد (ويدخل الغرفه) (وبينما هى فى الداخل يتجه عم أحمد إلى الزير ويخرج منه الجاكته ثم نسمع صوت عبد العزيز من الداخل يسأل)

عبد العزيز : انت كنت حاططها فين ياعم احمد ؟!

الأب : تعالى يا ابنى . . مش عندك . . أنا افتكرت مطرحها . . أنا اللى عاينها بإيدى جوه الزير . . تعالى . . تعالى . . أهه . . جبتها أهه . .

عبد العزيز : هو ضابط ده ولاّ عسكرى ؟!

الأب : عسكرى عره . . ومش واخد ولا نيشان . . وآدى أول جيب . . منديل ومكحله . . إخص عليك راجل . . دا شايل مكحله فى جيبه !!

عبد العزيز : أورينى . . دى مش مكحله . . دى ولاّعة سجاير . .

الأب : دى ولاعة سجاير . . (وهى لاتزال فى يده)

أحمد : وحياتك بينها ولاعة سجاير . .

الأب : خليها . . نشوف الجيب التانى . . هوه . . هوه . . معاه صندوق فى جيبه . . أهه

عبد العزيز : اورينى (ويقلب الصندوق) ايه يا اخويا الصندوق ده !! دا علبه بلاستك !! لكن مقفوله وما فيهاش مفتاح . مش معقول دى بتاعة سجاير . .

(وهو يقلبها فى يده والعلبه هى عباره عن راديو جيب صغير)

الأب : هات . . هات . . خلى كل حاجه أحسن لما يجى الأستاذ عادل . . هو اللى بيفهم فى حجاتهم . .

عبد العزيز : طب شوف الجيب الفوقانى . .

الأب : فاضى . . دا حتى ما معهوش ورقة . .

(وهنا يسمعان صوتا بالباب)

عبد العزيز : مش دا الباب ياعم احمد !!

الأب : جرى . . جرى ياسى عبد العزيز . . على المدفن جوه خد الجاكته معاك واستخبى ورا . . تحت . . أنا فاتح التربه . . ما تخافش . . لسه ما حدش اندفن فيها . . الحاج متولى كان بيوضبها لنفسه .

عبد العزيز : والله انا خايف لتكون من نصيبى واندفن بالحيا . . (يجرى)

الأب : اطلع بره بسرعه . . العصايا فين . . أيوه . . جى . . مين ـ انت مين ؟

صفيه : افتح يابا . . افتح . .

الأب : صفيه !! ادخلى يابنتى . . مش تخبطى زى ماحنا متفقين . .

صفيه : وأنا عارفه . . أنا جايه متلخبطه

الأب : ليه يابنتى . . حتفضلى طول عمرك كده متلخبطه !!

صفيه : الأستاذ حسين . .

الأب : ماله !! حصل له إيه ؟!

صفيه : واحد دل عليه . . عرفوه . . الست سميره مراته بتقول دا طول عمره يكرهه . . وكان بيدل عليه أيام المعسكرات كمان

الأب : عارفه المجرم . . ما هو اللى خلاهم طردونى من الشركة . . بس يروق يوم ما اطلع له حى من هنا . . حا اكله . .

صفيه : عبد اللطيف كمان عرفوه يا با . .

الأب : ومسكوه ؟!!

صفيه : لأ . . هرب واستخبى مع الأستاذ حسين . مسكوا الحاج . .

الأب : كده !!

صفيه : طيب انت . . مش عارف أقول لك إيه . . سى عبد العزيز . . سى عبد العزيز . تعال دى بنتى . .

صفيه : إيه دا يا بابا الصندوق ده ؟!

الأب : لقناه فى جيب الفرنساوى بتاع ليله أول امبارح

صفيه : وسايبينه كده على الأرض . . مش يمكن يكون فيه حاجه ؟!

الأب : خليه جنب الحيطه . . حطيه جنب الحيطه . .

(وهى تضعه ينفتح الصندوق . . وتسمع منه صوت موسيقى)

عبد العزيز : (مقبلا) الله . . الله . . إيه المزيكه دى
الأب : الصندوق بتاع الفرنساوى . . أهه . .
عبد العزيز : اوريـنى . . اوريـنى كـده . . الله . . انفتح . . دا راديو . . راديو جيب ياعم احمد
الأب : راديو !! راديو ازاى ؟!
عبد العزيز : أهه . . (ويرفعه فى يده) مالنتش سامع صوته . .
صفيه : دا اناكنت فاكراه حاجه خطر . .
الأب : انت بتعمل به ايه ياسى عبد العزيز ؟!
عبد العزيز : استنوا بس لما نسمع الإذاعة . . أنا حا اجيب لكم محطة مصر . . دا كويس قوى والقيه . . نعرف إيه اللى حاصل فى الدنيا بره . .
الأب : بعد إيه بقى . .
عبد العزيز : بعد إيه ازاى ؟!
الأب : مش عـرفـوا الأستـاذ حسـين . . وعبـد اللطيف . . وقبضوا على أبو الاستاذ . . الحاج متولى . . صاحب الجبانه اللى احنا فيها دى . . .
عبد العزيز : لكن ما مسكوش الأستاذ حسين .
صفيه : ولا عبد اللطيف . .
عبد العزيز : الحمد لله . .
صفيه : الست سميره بعتانى علشان أنبهكم . .
الأب : يعنى إيه ؟! نعمل إيه ؟!
صفيه : مـا اعرفش . . أهى قـالت لى روحى الجبانه وقابلى أبوكى واللى معاه وقولى لهم على الأخبار . .
عبد العزيز : وابو صلاح ؟!
صفيه : دا مش لاقيين له أثر خالص
الأب : مسكوه !!!
صفيه : ما حدش عارف . . احنا بقينا فى حوسه دلوقت
الأب : بتعمـل ايه لسـه ياسى عبـد العزيـز . . (وكان لايزال يحاول تشغيل الراديو)
عبد العزيز : استنوا بس لما ينطق الراديـو . . أهه . . أهه . . محطه مصر حتيجى أهه .
(صوت المذيع فى الراديو)
الصوت : جاءنا الآن الخبر التالى
الأب : اضبط عليه يا سى عبـد العزيـز . . دا بيذيعوا أخبار . .

(عبـد العزيـز يرفـع الراديـو عـاليـا . . ونسمع منه)

صوت المذيع : فى برقية عاجله لرويتر من بورسعيد أن حركـه المقـاومـه الشعبيـه اشتـدت فى المدينة . . وتـزايد وصـول كميـات من الأسحلة إلى الأهـالى الأمـر الـذى أقلق الجنود البريطانيين . . وتقول البرقيـة إن حـوادث الخسائـر والإصابـات فى أرواح الجنود البريطانيين والفـرنسيين فى تـزايد مستمر . . وقد أمرت القوات المتحالفة ألا يسير جندى بمفرده بل يلزم أن يسير الجنود جماعات بعـد أن ظهرت حـركة المقـاومة الشعبية على أشدها وأصبحت مدينة بور سعيد مدينة محصنة ضد قوات الغزو . . نوالى إذاعة أغانينا الوطنية . .
(ونسمـع أغنية المعـركـة . . الله . . الله أكبر) .

الأب : طيب مـا هو أحسن لنـا لما يمشـو تلتـات وأربعات
عبد العزيز : علشـان العفاريت الـلى فى الجبانـه تبقى تحوطهم بالجمله . .
الأب : على قد اللى ردموهم بالحيا فى الجبانه . . هيا الطيارات قتلت شويه !!
صفيه : إلا صحيح يابا بتشوفوهم ؟!
الأب : هما مين يا بنتى ؟!
صفيه : عفاريت الجبانه . .
عبد العزيز : أمال احنا ايه ؟
صفيه : لهم بيقولوا عليكم ؟!!
الأب : جرى إيه يا صفيه .
صفيه : والنبى ياابا أنا صدقت كلام الناس واللى بتقوله على عفاريت الجبانه . .
عبد العزيز : ماجاش فى فكرك إن أبوكى منهم ؟
الأب : هـا . . هـا . . بقى النـاس مصدقـه بصحيح !!
صفيه : عندنا فى القبوطى . . الناس كلتها بتقول العفـاريت بتـطلع عليهم تخـطفهم فى الجبانه . .
الأب : حقـا لـو كـانت دخلت عـلى الانجليـز والفرنساويين كمان . .
صفيه : آه . . ونسيـت أقـول لكـم . . الست

سميره وصتى ما تخلوش ولا هدمه من هدومهم ولا أثر من أثرهم فى أى حته . .

الأب : ازاى بقى ؟! ندفنهم بهدومهم !! ما نبقاش عفاريت .

عبد العزيز : وندفن معاهم الراديوهات بتاعتهم . . مش حرام . .

صفيه : هيه الأخبار سكتت ولا إيه ؟!

عبد العزيز : دا كان خبر مستعجل . . دلوقت فيه مزيكه عسكريه . . أهه (ويفتح الراديو)

الأب : أنت حتفضل تهابر فيه لما ينكسر . . ما بتسمعوش راديو فى بورسعيد يابنتى .

صفيه : هو فيه نور ولاّ فيه ميه . . ولاّ فيه أكل

الأب : خربوا البلد المجرمين . . خربوها وجوعوها . . لكن مش حيستنوا فيها . .

صفيه : الباب . . الباب بيخبط . .

أحمد : اخفى الراديو الساعة دى ياسى عبد العزيز . . وادينى العصايا تانى (ولكن صوت الراديو مستمر)

صوت من الخارج : افتح . . افتح ياعم أحمد

صفيه : دا حس الست سميره .

الأب : وجايه لوحدها !! لازم فيه حاجه !! افتحى لها يا صفيه . . انت لسه مشغل الراديو ؟!

صفيه : ايه ياست سميره . . حصل خير . . جيتى ليه ؟!

سميره : حسين بعت لى ورقة (وتدخل ومعها لفه كبيرة تضعها على الأرض)

الأب : صحيح مسكوا الحاج ياستى هانم . .

سميرة : سابوه تانى . .

الأب : الحمد الله . . الراجل ما يستحملش بهدله . .

عبد العزيز : وسابوه ازاى ؟! (ويغلق الراديو الذى كان يمسكه بجوار أذنه)

سميره : فتشوا البيت وفتشوا الدكان . . ومالقوش حاجه وهو قال لهم أنا ماشفتش ابنى من أول مانزلتم البلد .

عبد العزيز : والأستاذ حسين ؟!

سميرة : باقول لك بعتلى ورقة . . جابها عبد اللطيف . .

صفيه : عبد اللطيف ظهر ؟!

سميره : كانوا استخبوا هما الاتنين عند جماعة يونانيين فى الافرنجى وحيفضلوا عندهم لغاية مايجوهنا . .

عبد العزيز : ايوه حييجم (وكانت قد أعطته الورقة) مكتوب فى الورقة أهه . .

الأب : جى بنفسه الأستاذ حسين ؟! إمتى . . إمتى حييجى . .

سميره : يمكن الليله . . يمكن بكره . . ماحددش . . إنما قال لى خدى أكل كتير ووديه الجبانه .

صفيه : وعبد اللطيف . . جى معاه ؟!

عبد العزيز : مش كاتب فى الورقة

الأب : طب ودلوقت . . حنعمل ايه ياستى سميره ؟!

سميره : والله ما انا عارفه ياعم أحمد . . والله ماأنا عارفه آخر دا كله إيه !!

عبد العزيز : (إذ رآها تبكى) الله . . الله . . انتى بتعيطى ؟

سميره : انتوا أصلكم ما نزلتوش بورسعيد : ما شفتوش عاملين فيها ايه ! مش كفايه اللى هدموه . واللى حرقوه . دول بيفتشوا البيوت بالليل وبالنهار . . وبيقتلوا الناس فى السكك زى الفراخ . .

عبد العزيز : علشان خايفين . . محتلين البلد بجيوش وأساطيل ودبابات وطيارات . . وخايفين من أهلها . . دا انتصار . . دا انتصار ما يخليناش نعيط

صفيه : يا ستى دا انتى اللى بتقوينا على حالنا . .

الأب : ما تقدرى اننا كلنا فى بيت من اللى انهدموا ووقعت علينا قنبله من طياره خسفت بنا الأرض .

سميره : كنا خلصنا ولا شفناش اللى بنشوفه . .

صفيه : بقى كنا نموت احسن !!

الأب : يا ستى دا احنا نحمد ربنا إننا عايشين .

عبد العزيز : عايشين وحنخلص تار اللى ماتم . . قبل ما نموت زيهم . .

الأب : حطى فى مخك يا ستى هانم ان الموت دا حق . . ومصير كل حى . .

سميره : هو انا خايفه ؟! هو أنا خايفه من الموت ؟! إنما بس ياعم أحمد إنتوا

ما شفتوش بعنيكم الاولاد الصغيرين اللى ماتوا فى الحوارى . . ولا الستات اللى اندفنت تحت البيوت . . قدامى . . قدام عنيه دول . .

عبد العزيز : معلش . . وماله . . لكن احنا عايشين لهم أهه . .

الأب : نموتهم قبل ما يموتونا . .

سميره : تعالى يا ستى ما تفكريش . ماانا زيك وكلنا زيك . .

عبد العزيز : اتفضل حضرتك بقى . . مادام عملتى اللى عليكى . .

سميره : لوجالكم حسين لازم يتصل بيه . . أنا عند أبويا . . فى بيتنا القديم ياعم أحمد . .

الأب : يا ست هانم عارفه . . عارفه . . مع السلامه . . خدوا بالكم كويس .

عبد العزيز : (بعد خروجها على الباب) خساره إنهم يستدلوا على الأستاذ حسين .

الأب : المجرم بتاعهم . . طول عمره يدس علينا علشان الفلوس اللى بيدوها له . . أنا مش فاهم إيه اللى يخليها تعيط . . دى طول عمرها قلبها جامد . . بنت أبوها . .

عبد العزيز : مهما كانت . . دى واحده ست . . والستات ماتتحملش

الأب : دى متعلمه وروحها قوية . . وعيلتها هنا ناس كويسين . . ناس وطنيين تمام . . كلهم فى المقاومه . . لكن على رأيك . . شافت كتير . .

عبد العزيز : (وهو يرى الأب متجها إلى غرفة المدفن) على فين ياعم احمد . .

الأب : حاجيب لنا لقمه نأكلها . . احنا بقينا العصر . . مش كده ولا إيه ؟!

عبد العزيز : والله ما انا حاسس بجوع . . شوف اللقة اللى جابتها .

الأب : دى تتعان لما يجى صاحبها . .

عبد العزيز : باقول لك أنا ماليش نفس للأكل . . انت فاكرنى عينى زايغة على اللى جابته !!

الأب : فاكر ولاّ مش فاكر . . اوعى . . هات اللفه . . إيه دى (وقد ترك له اللفه وأدار الراديو عاليا) إيه ده ! ماتعلهوش قوى كده . . إنت قاعد فين . . فى قهوة بلدى . .

عبد العزيز : يعنى هما حيسمعونا . .

الأب : الله أكبر . .

عبد العزيز : طب ما الست سميره ماسمعتناش . .

الأب : مين اللى قال لك ؟!

عبد العزيز : مش كنا فاتحين الراديو وهيه بتخبط على الباب . . دانا فضلت مدوره وهى هنا . . لو كانت سمعت . . مش كانت اتكلمت أو لاحظت ؟!

الأب : وطّيه أحسن . . برضه أأمن . . حنخسر إيه ؟! قدر انك مالقيتوش . . وَلاّ قدر ان الفرنساوى ماكانش شايله خالص . .

عبد العزيز : إنت كل حاجه عندك كده بالمقدر ؟!

الأب : الله أكبر . . واحنا فى إيدنا إيه ! انت مش مقدر انك ميت ميت ؟!

عبد العزيز : أيوه طبعا . . بس مادام عايش . . لازم أعيش وأتمتع ومادام فيه راديو . . لازم أشغله . .

الأب : استنى . . استنى . . أأقفله خالص . . مش سامع صوت خبط !!

عبد العزيز : يا راجل نضف ودانك . .

الأب : باقول لك خبط . . أنا أسمع مشية النمله على الأرض . . (ضرب خفيف على الباب) فيه خبط . . آها . . سامع (ويذهب ناحية البابَ) مين !! انت مين !!

صوت من الخارج: افتح . . افتح الباب . .

الأب : (وقد تبين صوته) يا خراب أسود . . دا الترجمان ياسى عبد العزيز . . هوه . . أنا عارفه . . رحنا . . رحنا فى شربة ميه . .

عبد العزيز : هو معاهم ولا معانا ده ؟!

الأب : ما هو لازم وياه إنجليز . . هما بيمشوا إلا بيه . . (الخبط يزداد

عبد العزيز : على المدفن . . حاخد معايا اللفه . . (ويحملها)

الأب : حتاكل واحنا فى حوسه . . سيبها دى . . مش وقته . . .

عبد العزيز : (مع ازدياد الخبط) خد بالك انت من الباب . . أهو بيخبط تانى أهه . . (الأب

يمسك عصاه ويغمض عينيه كالأعمى ويتوجه لفتح الباب)

الأب : أنا جى أهه يا أستاذ .. (ويحاول فتح الباب كالاعمى) اتفضل .. اتفضلم ..

عادل : حاسب يا عم احمد .. فتح عنيك .. العصايا حتيجى فى وشى .. مش كده ..

الأب : الله .. أستاذ عادل .. أنت مش عارف أنى أعمى ..

عادل : حكاية العمى دى انت بتزودها قوى .. أنا لوحدى مافيش حد معايه ..

الأب : الله أكبر .. دا انا قلت احنا خلاص خلصنا .. إيه اللى جابك لوحدك ؟!

عادل : وصل الأستاذ حسين ولاّ لسه ما وصلش ؟!

الأب : الله !! انت عارف إنه جى ؟! قابلت الست سميره وبنتى صفيه

عادل : لأ .. أنا عارف انه جاى .. هو بلغنى من سكه تانيه .. اسمع يا عم أحمد أنا مستعجل .. إذا وصل هنا ما يرجعش بور سعيد .. ولا كمان أسبوع عندهم صورته .. ووزعوها على البوليس الحربى بتاعهم ..

الأب : بالسرعة دى !!

عادل : جايين معاهم كل حاجه على أنهم حيحتلوا البلد من تانى ..

الأب : يبقى إيه بقى فايدة كلام الأمم .. (هنا يخرج عبد العزيز من غرفة المدفن)

عبد العزيز : دا البوليس الدولى وصل النهارده السويس

عادل : مين ده ؟!

الأب : داسى عبد العزيز .. ويانا .. من رجالة المقاومه .

عبد العزيز : حضرتك الترجمان بتاعهم ؟!

عادل : أيوه يا سيدى .. عقبال عندك ..

الأب : سمعت ياسى عبد العزيز .. الكلاب دايخين على الأستاذ حسين وبيفرقوا صورته على عساكرهم ..

عادل : وحاجه تانيه ياعم احمد .. منعوا العساكر بتوعهم يمشوا فى الجبانه

عبد العزيز : إلا إذا كانوا تلاته أو أربعه مع بعض ..

عادل : مين اللى قال لكم ؟!

عبد العزيز : الراديو .. سمعناها فى الراديو .. والنهارده كمان نزلت قوات البوليس الدولى السويس

عادل : راديو إيه يا جماعه !!؟

الأب : الراديو أهه .. مع سى عبد العزيز .. وريهوله ..

عادل : راديو !!

الأب : أمال .. كان فى جيب الفرنساوى بتاع ليلة امبارح

عبد العزيز : علبه صغيره وعاملها راديو ..

عادل : دا لازم مهندس كهربا وكان عامله على إيده .. وكان معاه جهاز تانى صغير يلقط الأصوات . النفس من بعيد يسمعه .. كانوا منزلينه الجبانه علشان يتحققوا من حكاية العفاريت ..

عبد العزيز : المكحله !! المكحله ياعم احمد !! هيه المكحله .. راحت فين ؟!

الأب : مكحله ايه ياسى عبده !

عبد العزيز : اللى قلت أنا عليها دى ولاعه .. اللى كانت فى جيبه مع المنديل .. حقا دى تنفعنا تمام .

عادل : لو لقتوها ...

الأب : شوفها فى جاكتته .. هيه طارت يعنى !!

عبد العزيز : وفين الجاكته .. الدنيا ضلمت .. مش شايف .. أنا مش شايف كويس

(ذلك أن الليل كان قد حل وبدأت عتمة الظلام فى المدفن)

(وهنا تماما يسمع ضرب على الباب .. ثم يفتح الباب بعنف ومره واحده)

الأب : يا خراب أسود ..

عادل : ضعنا ياعم احمد .. ضعنا .. (يدخل ضابط إنجليزى كالشبح وفى يده رشاش ومن وراه عسكرى إنجليزى .. ثم آخر فرنسى)

الضابط : استوب .. ستوب أن يور بلاسيس .. مش عاوز حركه .. استوب انت .. موش ضربك ..

عبد العزيز : يا ابن الهرمه !! دا بيعرف عربى !! لازم من اللى عاشوا هنا . .
الضابط : مش أتحرك . . كلمه واحده . (ثم ينظر إلى من معه)
الأب : أوقف يا عبد العزيز . . أوقف لحسن دا مجانين ولاد هرمه . .
الضابط : (متطلعا إلى عادل) إنتى كمان هنا ؟!
الأب : أيوه هنا معانا . . أمال كنتوا فاكرينه معاكم . . هو فيه مصرى بينيع بلده !
عبد العزيز : ما انت بتتكلم أهه ياعم احمد !! أمال حايشنى ليه . .
الأب : ارفع إيدك لفوق زيى وأتكلم زى ما انت عاوز . . أنا عارف طبعهم
عبد العزيز : ترجم له بقى ياعم واشبع فيهم ترجمه . .
الأب : مش وقت تريقه ياسى عبده . .
الضابط : تيرن يور فيس
عادل : وشك للحيطه . . وشك للحيطه لحسن حيضرب . .
(ويستدير ثلاثتهم إلى الحائط بعد أن رفعوا أيديهم)
الأب : هما لازم سمعونا ولاد الهرم . . سمعونا من بره . . كانوا فايتين وسمعونا . .
الضابط : ستوب توكنج
عبد العزيز : عاوز إيه تانى ؟!
عادل : مش عاوز كلام . .
الأب : أسكت يا جدع . . إنت مسحوب من لسانك !؟
عبد العزيز : ياعم احمد ... دى أحسن موته . . دى فيها الجنه طوالى . . ومش حنحس رصاصه ولا اتنين وايدك والقبر . .
الضابط : ستوب توكنج . .
عبد العزيز : دا بيضرب . . بيضربنى على دماغى . .
عادل : ماقلنا لك اسكت . .
الضابط : بيرش زم
عادل : حيفتشكم . .
عبد العزيز : واش ياخد الحى من الميت
الأب : مش حيموتونا دلوقت . . حياخدونا القياده . . أنا عارف طريقتهم
عبد العزيز : ياعم احمد يا بطل . .
الضابط : أى ول شووت

الأب : بيقول إيه ؟!
عادل : إذا حد اتكلم حيضرب . . (وهم يفتشونهم)
الفرنسى : ريا دى تو . .
الانجليزى : ناسنج
(الضابط يضرب عادل على ضهره)
عادل : بيدور على البنادق . .
عبد العزيز : ياخدوها . . أهى بتاعتهم . .
الأب : أسكت انت يا أخينا . . قول له مافيش . .
عادل : حيفتش المطرح
الأب : يفتش . . بس خليه يدور كويس . .
عبد العزيز : يعنى إيه !! مخبى له قنابل تفرقع فى وشه ياعم احمد ! ماهم حيلاقوها
الأب : قلت اسكت يا عبد العزيز . . مش وقته . .
الضابط : سا . . ليت زم ساى . .
عادل : عاوزكم تقولوله على مطرحها . .
(الضابط يتراجع وفى يده البندقيه)
الأب : إيه الحكايه . . الظاهر حيخلصوا علينا
عبد العزيز : والثانى خد مكانه . . وراح ناحية الباب . . بقوا اتنين ناحية الباب . .
الضابط : صم بودى أوت سيد
العسكرى : يس
عادل : يظهر سامعين حد جى . .
عبد العزيز : فعلا . . فيه حس . . (ويصرخ عاليا) ارجع . . ارجع ياللى جاى . . ارجع فيه انجليز . . ارجع
الأب : الظاهر دا الأستاذ حسين . .
عبد العزيز : (مناديا بأعلى صوته) يا أستاذ حسين . . فرنساويين وانجليز . . ارجع . . الضابط الإنجليزى يحضر من ناحية الباب ويأمر العسكرى بضربه . . ثم يضربه بنفسه
عبد العزيز : (ويسقط على الأرض) آه . . آه . . يا وحوش يا مجرمين . . يا لصوص . . آه . . دا فى قلبى ياعم احمد . . الرصاصه فى قلبى . .
الاب : كده . . (ويحاول أن ينحنى عليه)
الضابط : ستوب نو موفمينت
عادل : ماتتحركش ياعم أحمد حيضربك انت .

الفرنساوى : (يأتى من ناحية الباب مسرعا) مسيه . . مسيه (ويشير للضابط الإنجليزى على أنه سيخصر)

الضابط : يس . . جو . .

عبد العزيز : آه ياعم احمد . . دا فى قلبى . . آه . . قتلونى فى القلب . .

الأب : معلش . . فيه غيرنا لسه . . بور سعيد مليانه . . ومصر مليانه . . والدنيا مليانه . . وربنا فوق الكل . . .

عادل : وط هاف يو . . دن
(ويتقدم نحوه)

الضابط : دونت موف

عبد العزيز : ردوا عليه . . ماتسكتولوش . بيشخط فى خدامينه . . الحراميه اللصوص جايين يقتلونا علشان يحدوا بلدنا . . يا مجرمين . آى يا مجرمين . . آه . . آه
(الضابط يضربه رصاصه ثانيه ليسكته)

الأب : (يهجم على الانجليزى) بس بقى . . كفايه يا وحش . . أنت مش إنسان !! بيموت وتضربه تانى !!
(ويهجم عليه بعنف وغضب وفيما الانجليزى يستعد ليطلق عليه النار . . إذا برصاصه تأتيه من الخلف ويسرع عادل فينزع منه مسدسه ويسقط على الأرض)

صلاح : خلى ضهره عليه ياعم . . ماتسيبوش اللى انت ماسكه ده . .

الأب : أبو صلاح !! أبو صلاح !! انت كنت فين ؟!
(يظهر ابو صلاح مقبلا من خلف باب الحوش الخارجى)

صلاح : موتوا حد ؟! (وفى يده الرشاش . .)

الأب : (باكيا) عبد . . عبد العزيز . .

عادل : آهه . . فى الأرض آهه . .

صلاح : مين اللى مونه فيهم ؟!

الأب : (وهو ممسك بالضابط) المجرم اللى فى أيدى ده . .

صلاح : اللى معاك . . طب سيبهولى . . خد منه السلاح وسيبهولى ياعم احمد
(ويضربه بالرشاش فيسقط على الأرض)
هما دول بس !!

عادل : فيه واحد تانى فرنساوى جرى بره

صلاح : (وهو يجرى خارج) أحرسوا دول على ما اجيبه . . مت يا عبد العزيز لوحدك . . مش كنت تستنانى . . (ويقبله)

الأب : يا سلام . . والنبى بطل . . الله يرحمك يا عبد . . الله يرحمك (وينحنى عليه ويأخذه فى صدره) ماكانش بيبطل تريقه وضحك . . . .
وفى تلك اللحظه يسمعان طلقات ناريه فى الخارج

عادل : سامع ياعم احمد !!

الأب : لازم أصطاده . . لازم أبو صلاح اصطاد التالت

عادل : ودا جه منين أبو صلاح ده !!

الأب : من الحوش البرانى . . من عند الطرمبه . . لازم نط من على السور

عادل : هو معانا . .

الأب : زميل عبد العزيز . . الاتنين من المتطوعين بتوع الحرس الوطنى . . قعدوا هنا معايا مده طويله (يشير لعبد العزيز وجثته) المسكين . . كان قاعد معايا على طول . . . والتانى قعد عشر تيام . . كان فى المقاومه اللى جوا البلد . . وكان ساعات بيجى يبات هنا . . وبعدين فطع احنا كنا فاكرينه مات علشان مابيرجعش . .
(وهنا حصر أبو صلاح حاملا رشاشه وهو ينهج)

صلاح : فيه حد غيره ؟! فيه حد غير دول !!

الأب : كانوا تلاته بس . .

صلاح : موتوا عبد العزيز . . الكلاب . . يا خساره ياعبد . . يا خساره (ويقبله) شلوهم . . شيلوا الجثث دى بسرعه . . إيه ده ؟!

عادل : الراديو ..

الأب : أنت لقيت الراديو . .

صلاح : وكان معاهم راديو كمان !! راديو أيه !! دا راديو !!

عادل : راديو جيب . .



الأب : دا بتاع عبده يا أبو صلاح .. كان بيعزه قوى .. ما كانش بيسيبه من أيده .. كل ساعه فاتحه .. من أول مالقيناه ..

صلاح : (يأخذه ويتجه لجثة عبد العزيز) الراديو أهه يا عبد العزيز .. الراديو أهه .. جبتهولك منهم .. قوم اسمع الراديو أهه .. قوم

الأب : يا ابنى أنت راجل .. ماتعيطش .. دا أحنا كان لازم كلنا نموت من الأول

صلاح : كنا متفقين نموت سوا .. من يوم مادخلنا الحرس .. اتفقنا اذا متنا نموت مع بعض .. كده يا عبده .. عملتها وسبقتنى .. سبقتنى ياعبده ..

عادل : سبقنا كلنا ..

صلاح : هما ضربوه على طول لوحده ؟!

الأب : ضربوه غيظ .. كان الاستاذ حسين جى .. وكانوا مترقبين له وراء الباب بعد ما مسكونا .. قعد يزعق .. لغاية مارجعه وخلاه نفد من أيديهم ..

صلاح : عبد العزيز .. الراديو أهه .. قوم اسمع الراديو ..

الأب : يا أبو صلاح مش كده .. (ويرفعه بعد أن ارتمى منهما فوق جثة عبد العزيز)

صلاح : لازم أسمعه الراديو ياعم أحمد .. أهه دار .. دار .. اسمع يا عبد العزيز (وتخرج أصوات موسيقيه خافته)

عادل : يا أستاذ دا مش كلام ..

صلاح : لازم أسمعه الراديو ياعم أحمد .. سيبونى أسمعه .. لموا انتوا دول واطلعوا بيهم .. أنا حاافضل وياه .. حينام جوه .. (مشيرا) هنا .. فى التربه الحلوه .. هنا ...

الأب : جرى إيه يا أبو صلاح ؟! (ويوقفه)

عادل : انت تفلت الراديو ..

صلاح : هو اللى سكت .. (ويديره) أسمعك ياعبد .. قوم اسمع ..
(وهو يضع الراديو على اذن الجثة .. فإذا به ينطق)

صوت المذيع : إليكم هذا النبأ ..
« لا تزال حوادث اختفاء الجنود البريطانيين والفرنسيين فى منطقة الجبانه التى هاجموها بقنابلهم وطائراتهم تقلق القياده المشتركه .. ويشيع التندر بين أهالى بور سعيد وهو مايحير قيادة الأعداء .. إن الذين يقومون بهذه العمليات الانتقامية ليسوا إلا عفاريت الجبانه التى تنتقم لأرواح الشهداء من أبناء المنطقة .. » ويقول مراسل الإذاعة الفرنسية التى نقلنا عنها هذا الخبر .. أن عفاريت الجبانة .. ليست إلا جزءا من سلسلة العمليات الانتقامية التى تحركها قيادة القوات الشعبية فى المدينه التى أقسم

رجالها أن يظلوا على مقاومتهم حتى يجلو أخر جندى عن أرض بور سعيد جلاء تاما ونهائيا :

صلاح : عفاريت الجبانه !! سامعين !!

الأب : مسمينا عفاريت الجبانه ! والله عال . .

صلاح : مش انت ياعم احمد .. انت عقير الجبانه . . احنا اللى عفاريت الجبانه احنا . .

الأب : الله يرحمك ياسى عبد العزيز . . والله كلامك يا أبو صلاح زى كلامه الحلو . .

عادل : طب ماهما كمان أول ما نزلوا بور سعيد . . كانوا مسميين نفسهم . . شياطين الجو . .

صلاح : (ناظرا إلى جثث الجنود) كده !! كده يا شياطين الجو . . أهى طلعت لكم عفاريت الجبانه . . شلوهم واحدفوهم بره . . انتوا مش عفاريت ولا إيه ؟!

الأب : لو كان بس صاحى !! الله يرحمك ياسى عبد العزيز . . .

عادل : لكن مات بطل . .

صلاح : (يتقدم ليرفع أحدهم) شيل ياعم احمد . . شيل ويانا نخفيهم بسرعه علشان نشوف غيرهم . . قال شياطين الجو قال . . إحنا كمان لا بدين لكم فى سابع أرض يا شياطين الجو . . احنا عفاريت الجبانه وحنطلع لكم من سابع أرض . . (وهم يخرجون الجثث)

وينزل ستار الختام على نشيد

« الله أكبر . . الله أكبر . .
الله أكبر فوق كيد المعتدى »

نعمان عاشور



مناقشات * متابعات
فن تشكيلى

من أمثال محمود تيمور ويحيى حقى ونجيب محفوظ ، وكان هدف البحث إظهار أن فى القصة العربية اتجاهات وأساليب جديدة تختلف عما عرفناه من إنتاج ذلك الجيل من الرواد ، واتخذت للتدليل على ذلك عينات من القصص القصيرة المكتوبة فى السبعينات فأخذت من مصر كتاب **مختارات القصة القصيرة فى السبعينات** (نشر مطبوعات القاهرة ١٩٨٢) ، ومن سوريا عددا من القصص القصيرة نشرت فى عدد خاص من مجلة **الموقف الأدبى سنة ١٩٧٧** ، ومن السعودية مجموعتين للكاتبين حسين على حسين ومحمد علوان ، وخلصت من البحث إلى أن « القصة العربية القصيرة فى السبعينات تتحدث بصوت واحد ، بصرف النظر عن الظروف الإقليمية وأن هناك حساسية جديدة كما قال الأستاذ إدوارد الخراط فى دراسة للمجموعة المصرية ، وهذه الحساسية تنفصل (أو بالأحرى تختلف) عن الواقعية الاشتراكية التى وجدت فى الخمسينات والأربعينات » (ترجمة الأستاذ سامى خشبة) وقد سبقت المقدمات وجرت التفاصيل فى البحث لتصل إلى هذه النتيجة المحددة ، وربما كان خطئى أننى قبلت نشر بحث مركز محدد

عفواً..
لا مجال لكل هذا الغضب

د. فاطمة موسى

وصلنى أخيرا عدد أكتوبر من مجلة إبداع ، وفوجئت فيه بمقال غاضب بقلم القصاص الدكتور محمد المخزنجى وموضوع غضبه العارم مقال لى نشر فى عدد أغسطس من مجلة إبداع بعنوان « تطورات جديدة فى القصة القصيرة العربية » والبحث قصير ولكنه لم يكتب فى عجلة أو إهمال كما ذهب الدكتور المخزنجى ولكنه كتب باللغة الإنجليزية لِيُقرأ فى مؤتمر لجمعية متخصصة لدراسات الشرق الأوسط وكان ذلك فى جامعة كمبريدج فى عام ١٩٨٣ .

ومدة البحث أو « الورقة » ١٥ دقيقة تليها ١٠ دقائق للأسئلة والمناقشة ، وجمهور المؤتمر خليط من العرب والأوربيين والأمريكيين كلهم متخصصون أو مهتمون بدراسة الشرق الأوسط ولكن بعضهم فقط متخصص فى الأدب ، ولكن كثرتهم فى الغالب لا يعرفون من القصاصين إلا جيل القدماء

الهدف لا يحتمل الإسهاب والتفصيل ، قبلت نشره مترجما إلى اللغة العربية بدون تعديل أو توسع ، ولكن جرى ذكر هذه « الورقة » فى جلسة أمام مدير تحرير إبداع فطلب نشرها وتعهد بترجمتها ، وتحرجت من رفض طلب لمجلة إبداع بعد أن تعهد مدير التحرير أن يشير إلى أصل البحث وظروف كتابته .

وقد أفهم أن يخيب أمل كاتب المقال الغاضب لأن البحث المنشور جاء على غير ماتصور من إعلان مجلة إبداع (ولا أعرف لليوم ماورد فى ذلك الإعلان ولم يكن لى يد فى تحريره) وأنه كان يتوقع دراسة مفصلة لقصصه وقصص زملائه ، ولكننى لا أفهم كيف يقرأ فى السطور المطبوعة أشياء لم ترد فيها ولم تخطر لى على بال !

فقد أوردت فى التدليل على اختلاف « العينة » المصرية عن

السابقين عليهم من جيل الرواد أنهم « أبناء الثورة الذين نشأوا على شعارات الأشتراكية والمجد العربى وعانوا من انهيار عام **١٩٦٧** فى مرحلة حاسمة من شبابهم ، وقد وصلوا إلى النضج فى زمن من الإحباط المرعب والتناقضات ومايكاد يكون انتكاسا كاملا للقيم الاشتراكية فى العقد السابق » (ترجمة الأستاذ سامى خشبة) ولست أرى أن فى هذا الكلام لوما لهؤلاء الشباب أو إدانة لهم فقد أصبنا جميعا بالإحباط المرعب بعد هزيمة **١٩٦٧** وماتلاها من انتكاس ، ولكنهم كانوا فى سن حاسمة فكان أثرها فيهم أعمق وأبعد غورا ، كما لا أفهم كيف استشف الكاتب « نغمة استعلاء ارستقراطية » فى قولى إنهم « أبناء **الجماهير** الذين حصلوا على ميزة التعليم الحكومى المجانى ، وعلى درجة جامعية » فأنا نفسى وكثيرون من أبناء جيلى من المتعلمين من أبناء **الجماهير** حصلنا على التعليم الحكومى المجانى ولكن بشق النفس وبالوساطة أحيانا والتفوق أحيانا أخرى ، ولولا حصولنا على المجانية لما تعلمنا وصرنا أساتذة ، وكان ذلك قبل أن يُعترف بحق الجميع فى التعليم ، ولم يكن يشفع لنا حتى التفوق بل كنا نضطر فى كل عام إلى تقديم « شهادة فقر » « موقعة من اثنين موظفين يزيد مرتب كل منهما على عشرة جنيهات » أو معتمدة من شيخ الحارة بما يثبت أن ولى الأمر فقير لا يملك « مصاريف المدرسة » ، وكانت شهادة الفقر الخاصة بى دائما معتمدة من شيخ الحارة لأن الأسرة لم يكن من معارفها « اثنان من الموظفين يزيد راتب كل منهما على عشرة جنيهات » وقد لاحقتنا شهادة الفقر حتى الجامعة وكان المفروض أن البنات يتعلمن فى بعض كليات الجامعة بالمجان تشجيعا لهن وأن المتفوقين فى « التوجيهية » لهم كذلك الحق فى مجانية أو نصف مصروفات وكذلك الحاصلون على جوائز فى مسابقات علمية خاصة فى التوجيهية ، كل أولئك كان لهم الحق فى المجانية ولكن لم تتكرم الجامعة وقتها بعمل أى ترتيبات خاصة بهم أو طبع استمارات منفصلة لمثل هذه الحالات ، وكان علينا حتى ولو جمعنا المؤهلات الثلاثة السابق ذكرها . كان علينا ملء استمارة الفقر واعتمادها بالطريقة المعتادة .

ولم يكن الحال خيرا من ذلك عند التخرج فقد كانت « الواسطة » هى الوسيلة الوحيدة للحصول على عمل ، ولا يعنى ذكر التغيرات التى يراها المخضرمون من أمثالى حكما أو إدانة لجيل الأبناء كما يظن الكاتب الغاضب ، ولكنه تقرير واقع كان له أثر فى رؤ يا هؤلاء الشباب واختيارهم للموضوعات التى يعالجونها فى الكتابة ، ألا يذكر أن صراع البطل أو اللابطل فى رواية نجيب محفوظ **القاهرة الجديدة** (**١٩٤٦**) يدور حول توفير **٥٠** قرشا ثمن كتاب اللاتينى وقريشات قليلة يعيش منها حتى يتخرج ، ثم الحصول على عمل بأية طريقة ، وهو ما أصبح اليوم حقا معترفا به لكل خريج ، ولذا فلا يمكن أن نتصور كاتبا من شباب اليوم يكتب رواية **كالقاهرة الجديدة** ، ولا يعنى هذا اتهاما لهم فالواقع أن ما يكتبونه قد يكون خيراً من **القاهرة الجديدة** وأرفع مستوى ، فقد استفادوا من تجارب من جاءوا قبلهم واستفادوا من خبرات معاصريهم ومن اتساع وسائل الإعلام والاتصال ، وقد قلت فى مقالى بالنص « إن أعمال هؤلاء الكتاب الجدد أكثر تركيزا ، وهى بالفعل أكثر شاعرية . إنهم لا يتوسعون أبدا فى توضيح فكرة أو تقديم صورة ، وهم يتخلصون من التفاصيل بوجه عام ، ولغتهم مثقلة بالإيحاءات والتداعيات وتعبيرهم موجز مختصر » وهذا الكلام فى نظرى وفى قصدى مدح ، ولا ينفى أنه مدح أننى قلت إن « رؤ ياهم كابوسية » (ترجمة الأستاذ سامى خشبة) فهى فى الواقع كذلك لافرق بين كتاب مصر من الشباب فى عصر الانفتاح وبين كتاب سوريا ولا حتى كتاب بلاد الزيت والدولار . ولا يعنى هذا لوماً لهم فمن منا لا يشاركهم الرؤ يا إلا من خدع نفسه ؟ لكن كاتبنا ينبرى للدفاع حتى فى أبسط المسائل التى لا تحتاج دفاعا أو تحتمل تجريحا ، فقد قلت فى معرض الكلام إنه من الواضح أن يترسم خطى يوسف إدريس وهذا أمر طبيعى ووارد والمفروض أن يتأثر كثيرون من كتاب القصة القصيرة بيوسف إدريس لأنه علمها الأول فى العالم العربى ، لكن الدكتور المخزنجى يعتبر هذا الكلام اتهاما ! ثم يخرج من ذلك للدفاع عن يوسف إدريس نفسه وكأننى انتقصت فى كلامى من قيمته ، ويوسف إدريس كاتب عملاق فى نظرى ، ولا أظنه كتب حرفا لم أقرأه ، وهو من جيلى تماما لأننا ولدنا فى نفس العام وأنا أقرأ له منذ أوائل الخمسينات وأعجب بقصصه منذ نشر أول مجموعة قصصية سنة **١٩٥٤** أى قبل أن يتعلم الدكتور المخزنجى القراءة .

ويختم الدكتور مقاله باتهامى بالإهمال الجسيم فى حقه وحق زملائه ولا أظن أولا أنه وجيله من الكتاب يعانون من الإهمال ، فصوتهم والحمد لله عال مسموع ، وفرص النشر متاحة لهم فى مصر والعالم العربى أكثر من أى وقت مضى (انظر عدد إبداع عن القصة القصيرة تجدهم يحتلون نصفه) ، حقا لم تؤلف عنهم الكتب بعد لكن الكتب لم تؤلف عن نجيب محفوظ أو يحيى حقى أو يوسف إدريس إلا بعد أن ثبتوا على الساحة عشرين سنة أو يزيد ، أما عن مسئوليتى الشخصية فى الكتابة عنهم فلست مسئولة عن الصفحة الأدبية فى جريدة من الجرائد ، ولست أنتمى إلى « شلة » من الشلل الأدبية التى تتحكم فى مجلة من المجلات ، وأنا أتابع حقا ماينشر ولكن فى

حدود ماأشتريه من معارض الكتب ، وما أجده أمامى فى السوق والمكتبات وأود أن أختم حديثى بذكر اللغة فأنا أجزع حقا لما أصاب اللغة العربية على يد كثير من كتاب الأدب والصحافة ، فحروف الجر تغيرت وظائفها التى تعلمناها وتركيب الجملة قلب رأسا على عقب وكثرت النقط وعلامات التعجب وحروف الجر الزائدة ، وقد عزوت ذلك إلى تأثير ترجمات بيروت وصحافة بيروت ، وهذا تشخيص اجتهادى من جانبى ولعل علماء اللغة العربية يعالجون هذه « المودة » بالتحليل العلمى ويرجعونها إلى أسبابها الحقيقية ، وسيجدون عينة ممثلة فى كتاب **القصة القصيرة فى السبعينات** وأبادر هنا لأقول إن هذا الكلام لا ينطبق على قصص الدكتور المخزنجى فلغته سليمة سلسة تخلو من « التشويشات » التى تميز كتابات كثير من زملائه ، على أننى أذكر أنه فى مقاله الغاضب استخدم لفظا لم أفهمه إذ وصف التجاهى للأدب العربى **بالدونية** ، ولا أعرف بالضبط مايقصد بذلك ، فلم أعهد فى العربية اشتقاق اسم أو مصدر من ظرف مكان ، ولعله اصطلاح بيروتى لم يصل إليه علمى ، والله أعلم .

القاهرة : د. فاطمة موسى



مكتبات البيع ومراكز التوزيع التابعة للهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة

- مكتبة ٢٦ يوليو: ١٩ شارع ٢٦ يوليو - تليفون: ٧٤٨٤٣١
- مكتبة عرابي: ٥ ميدان عرابي - تليفون: ٧٤٠٠٧٥
- مكتبة المبتديان: شارع المبتديان بالسيدة زينب

الوجه البحرى

- دمنهور: شارع عبد السلام الشاذلى
- طنطا: ميدان الساعة - تليفون: ٢٥٩٤
- المحلة الكبرى: ميدان المحطة
- المنصورة: ٥ شارع الثورة - تليفون: ٦٧١٩

الوجه القبلى

- مكتبة الجيزة: ١ ميدان الجيزة - تليفون: ٧٢١٣١١
- فرع الهيئة بأكاديمية الفنون شارع الهرم
- فرع المنيا: شارع ابن خصيب - تليفون: ٤٤٥٤
- فرع أسيوط: شارع الجمهورية - تليفون: ٢٢٠٣٢
- فرع أسوان: السوق السياحى - تليفون: ٢٩٢٠

مراكز التوزيع

- مركز الكتاب الدولى: ٣٠ شارع ٢٦ يوليو - تليفون: ٧٤٧٥٤٨
- مركز شريف: القاهرة ٣٦ شارع شريف تليفون: ٧٥٩٦١٢
- مركز الإسكندرية: الإسكندرية ٤٩ ش سعد زغلول تليفون: ٢٢٩٢٥

البناء الفنى فى رواية "جبل ناعسة"

حسين عيد

صدرت للكاتب مصطفى نصر من قبل رواية « الصعود فوق جدار أملس » عام ١٩٧٧ وها هو يقدم روايته الثانية « جبل ناعسة » ، وقام بإصدارها المجلس الأعلى للثقافة . .

فماذا قدّم الكاتب فى روايته الجديدة ؟

رؤية متشائمة :

جبل ناعسة . .

جبل رهيب . مجتمع صغير . تنبض شخصياته بالعنف ، تموج بالجنس ، تتاجر وتعيش بالمخدرات يتتشر بينها التشرد والفساد . يتعرضون لمطاردات الشرطة والسجن بين فترة وأخرى . .

بيئة هامشية ، لا تحكمها قوانين المجتمع الكبير ، لذا تنأى تصرفات أفرادها عن أى تبرير منطقى ، ويصبحون عرضة للأهواء الجامحة ، فيغدون مجرد نباتات شيطانية ، يحكمها قانون الغاب : « فالضيف فى الجبل يموت . يقهره الأقوياء » كما قال الخواجة أنطونيو ذات مرة .

لكن خطورة الأمر تتفاقم ، عندما تفرّخ هذه البيئة المريضة للمجتمع الكبير ، وتغذيه بنماذجها المشوهة . . مثل جابر عبد الواحد ، الذى نشأ فى أحضان جبل ناعسة ، وتربى بقيمه الفاسدة ، لكنه من خلال تفوقه الدراسى ، وخبثه ، وشره المتأصل ، إستطاع أن يعوض ضآلة حجمه ، وشكله القمىء ، بأن ينتقم من الآخرين ، وأن يصعد على بقاياهم إلى قمة المجتمع ، ليصبح أهم كاتب مسرحى فيه ، تساعده خلال صعوده نماذج عدّة ، منها النموذج المباحثى الفاسد ، الذى مهد له طريق الصعود ، من خلال إنتشاره جماهيريا بواسطة بعض وسائل الاعلام المدانة ، ليقدمه التلفزيون ، فى النهاية ، وجها لامعا على قمة المجتمع ، لينبهر به بسطاء الناس ، ويفخر به معارفه ، دون أن تتاح لاحد من المواطنين ، فرصة تصحيح معلوماته عن هذه الصورة الاعلامية ، فالفساد قد استشرى ، وتواطأت قواه على إبراز هذه الصورة المضللة ، الخادعة المدمرة .

لكن الرواية وهى تقدم هذه الرؤية السوداوية المتشائمة ، إستطاعت أن تقدم للقارىء الجانب الآخر (الخفى) للصورة البراقة لشخصيتها الرئيسية ، بتكنيك فنى متطور ، فغاصت بقسوة فى ماضيه ، لتعرى زيف هذا المظهر ، وتكشف خرابه الداخلى ، فى طفولته ، ونموه ، وصعوده ، لتضىء لنا أحد جوانب شخصيته ، كضحية لظروف مجتمع الجبل ، الذى لم يستطع أن ييسر له ظروف تنشئة كريمة ، فكأنه مجبول على الشر المدمر ، استطاع أن يبطش بأقرب الناس إليه ، بأمه حين حرمها من زوجها ، ثم من عشيقها ، وبأخيه الفتوة ، محبوب النساء ، عندما كان بيده أن ينجيه من السجن لو شهد فى صفّه ، ولمصلحته ، لكنه تنصّل فى اللحظة الأخيرة من الشهادة التى وعد بها أمه ومحاميها ، وتزوج من ابنة عمه التى كانت ترغب فى أخيه ، وانتقم أيضا من الخواجة أنطونيو ، الذى أدخله عالم الأدب ودستويفسكى واللغة الفرنسية ، فساعد فى قتله رغم أنه يحبه ، ولم تسلم الممثلة سامية خضر من سطوته ، وهى التى أتاحت له سلم الصعود فى المسرح . فحرمها فرصة العودة للتمثيل فى الاسكندرية أو فى القاهرة ، كما وشى - أيضا - بالكاتب المسرحى على وجدى الذى شجعه فى بداياته الأولى ، بأن ألصق به صلات مزعومة مع إحدى جماعات اليسار .

فى مثل هذا المناخ الرهيب لا تملك النماذج الخيّرة ، القليلة العدد ، المحدودة القوى والأثر ، فى مواجهة طغيان هذا النموذج ، إلا . . الموت كمدا (عمه ، وحماه ، عباس) ، أو الاستسلام لهذا الواقع (نبيلة زوجته) ، أو الهرب خارج الوطن (يسرى شقيق زوجته ، وابن عمه فى ذات الوقت) . .

أما الشخصية الوحيدة ، التى ظلت قوية كما هى ، بمنأى عن طغيان جابر ، وسط هذا المناخ الفاسد ، فهو إسماعيل بك رجل المباحث ، الذى مهد له الطريق ، فجابر بوعيه الانتهازى الحاد ، يستفيد من هذه الشخصية (الموازية له) ويفيدها بتقاريره ، دون أن يتصادما ، فعلاقتها تقوم على تبادل المنفعة بوضوح تام

إنها رؤية سوداوية دامية ، لرحلة صعود جابر عبد الواحد .. في قطاع رهيب من المجتمع . يفجعنا فيه تراكم طبقات الظلام ، دون أي بصيص من أمل لكننا - في ذات الوقت - نرفض هذا النموذج ، ولا نستطيع أن نتعاطف معه بأي حال من الأحوال . بينما تظل الرواية كالنذير . تحذرنا ، وتؤرقنا ، وتستفز مشاعرنا ، لما نراه في هذا الواقع المفجع

فكيف قدّم مصطفى نصر روايته ؟ وما هو بناؤها الفني ؟ وما مدى توفيقه في رسم شخصياته ؟وهل هناك ملاحظات على الرواية ؟ وما هي ؟ وما هو الانطباع الأخير عنها ؟

بناء زمني

يقوم بناء الرواية الزمني الذي يتكون من خمسة أقسام على تداخل مستويين أساسيين للزمن . أولهما التسلسل التاريخي الذي ينتظم الأحداث ، والذي يستغرق عدة أيام ،يكون فيها جابر عبد الواحد في زيارة مع زوجته للاسكندرية ،لكنه يتركها ويذهب إلى جبل ناعسة ،وعمارة أنطونيو ، كالمجرم يشده حنين مبهم إلى مكان جرائمه ، وثانيهما المستوى الآخر للزمن (زمن القصة الممتد في الماضي) فيتميز بانتقالات زمنية تتذبذب إلى الوراء وإلى الأمام ،لتضيء سنوات طويلة من الماضي منذ أن نشأت الحياة على جبل ناعسة ،ومتتبعة حياة جابر عبد الواحد منذ طفولته ،وعلاقاته المتشابكة مع الآخرين ،حتى لحظة صعوده الراهنة .. لكنها محسوبة بشكل فني ، تعكس فيه هذه الاسترجاعات تفكك الزمن ، وتفسخ العلاقات وفسادها ..

هكذا يدخل القارىء جبل ناعسة .. « كان الجبل خاويا إلا من بيوت قليلة - متناثرة - قهوة عبد المتجلي الصغيرة بعد سنوات أخذ يشاكس سكان البيت الذي فيه ، حتى اضطروا أن يتركوا له مسكنهم ، فأخذ الحجرات وضمها للقهوة .. وناعسة - التي سمي الجبل باسمها - كانت موجودة .عجوز تسرح ببعض الأغنام «إمرأة أعرابية تسكن كوخا من الخشب » (ص ٨) . وقد تزوج عبد المتجلي امرأتين . الأولى بدرية . والثانية شوقية

وفي الجبل نتابع حياة أخوين عبد الواحد وشقيقه عباس ،الغني الذي يتاجر في الأدوات الكهربائية ، وقد تزوج وانجب يسرى ونبيلة . أما عبد الواحد فقد تزوج إنصاف وأنجب منها ولدين صبحي وجابر ..

مات عبد الواحد ، وانتقل عباس بعد أن تيسرت أحواله ليعيش في رشدي . وأخذ صبحي (اكبر ولدي أخيه) ليرعاه ويعوضه عن فقد أبيه وكان عباس يسمح لابنه وابنته أن يصطحبا صبحي معهما خلال زياراتهم لجابر في جبل ناعسة ،فكانوا يأخذون له الحلوى واستمرت الزيارات بعد أن تزوجت إنصاف من مسعود أفندي كاتب المحامي المشهور بالمنشية والذي يمسك حسابات تاجر الورق أنطونيو لكن مسعوداً كان يكره جابراً . لانه ليس ولده . فاخذ يسومه العذاب حتى ضاجع أمه ذات مرةأمامه فهرب جابر . لكنه عاد واطلق عليه اسم « سادة » الذي لازمه واشتهر به بعد ذلك في الجبل وظل يتحين الفرصة . ليتقم من مسعود ، حتى عرف أنه يخدع الخواجة في حساباته مع العملاء ليستفيد هو ليعوض دخله و(للحشيش والنساء) بعد أن طرده المحامي لا لتشابه انه يعمل من الباطن لحسابه الخاص . فوشى جابربهذه المعلومات للخواجة ، فضربه وطرده شر طردة فكان ذلك بمثابة نهاية علاقته بأمه إنصاف ، حين غدا سيء الطبع ، لايجد ثمن المخدر . فانفصلا ، بعدها قبلت الأم - لتعوض الدخل - أن تعمل لدى الخواجة أنطونيو ، وأصبحت عشيقته ، وكانت تحضر الحلوى التي يرغبها وينتظرها جابر . عندئذ توقفت زيارات أبناء عباس لجابر ،وهرب صبحي إلى الجبل ،وكأن قوى خفية تشده إليه ،وكان يرفض أي شيء مما تحضره أمه من منزل الخواجة ، ودخل في نظام للمقامرة ، يتعيش منه ،بالاضافة إلى المغامرات الانثوية ، حتى توطدت علاقته بشوقية . وذلك في الوقت الذي توطدت فيه العلاقة بين أنطونيو وجابر فعلمه الفرنسية وأدخله عالم الأدب خاصة روايات نيودور دستويفسكي ، وتنبأ له بمستقبل زاهر ولإحساس صبحي المتزايد بالعار لعلاقة أمه بعشيقها انطونيو ، قرر أن يقتله بالتعاون مع جابر ، ونفذ جريمته حين سهل له جابر دخول شقة أنطونيو وقبض عليه ، واعترف صبحي بالقتل وتحمله وحده ، لكن المحامي بيّن لهم أن القتل لو كان في فترة مضاجعة العشيق للأم ، فالأرجح أن يخفف الحكم ، ورضيت الأم أن تعترف بذلك ، ووافقهم جابر وحفظ دوره . لكنه في المحكمة تنصل من الاتفاق ، فأُدين اخوه .

وهرب جابر عبد الواحد الى الممثلة سامية خضر (التي كان يعرفها من قبل) واستقر في بيتها ،حتى تم تعيينه معيدا في كلية الآداب ودعمت سامية موقفه الفني . فاتاحت له فرصة ظهور إحدى مسرحياته بواسطة مخرج الفرقة التي تعرفه كما ذللت له المتاعب التي واجهته في الجامعة . حين عرفته باسماعيل بك ، فتغلب بواسطته على اضطهاد رئيس القسم له وبواسطته أيضا بدأ الصعود ، حين أتاح له فرص الانتشار عبر وسائل الإعلام مقابل تقارير منه بما يراه . واقتنص جابر الفرصة ليزيح علي وجدي الذي سبق أن قرأ بداياته المسرحية وساعده من طريقه

ويتقدم جابر إلي نبيلة (إبنة عمه) رغم أنها كانت تميل إلى أخيه ، فيوافق الأب . ويتزوجان . لكنه لايستطيع ممارسة الجنس معها وتحاول أمه أن تساعده بالمقويات ، ولا تحسم الرواية هل استطاع أن يمارس معها الجنس أم لا رغم أنه نجح ممارسته مع سامية خضر ويعارض يسرى هذا الزواج ، وحين يتم يهاجر للخارج ولا يعود ، أما الأب فيكتشف منذ ليلة الزواج استغلال وانتهازية جابر . فيموت بعدها كمدا أما نبيلة فتستسلم لمصيرها صابرة ، صاغرة

ويربط جابر سامية خضر به ، ولا يتيح لها الفرصة أبدا للتمثيل ثانية ، رغم أنه يمنّيها بأنه سيتيح له الفرصة . وهو يملك

ذلك فى القاهرة أو الأسكندرية ، لكنه بطبيعة الحال لا يفعل ذلك أبدا . .

شخصيات جامحة :

أجاد مصطفى نصر رسم شخصيات جبل ناعسة ، فظهرت قوية ، حية . . تجمح بها الأهواء ، ولا تقيدها القيود ، واتسمت أفعالها بالعفوية والتلقائية خاصة شخصيات الأم (إنصاف) التى يحركها الجنس . . أو ابنها صبحى الذى تحركه فحولة شبابه ، ثم تحوله فترة السجن إلى إنسان وادع يعيش على ذكرى ارتباطه بأمه وأخيه . . كما أجاد رسم الشخصيات الأخرى كعبد المتجلى تاجر الحشيش الذى يحب شوقية ويتغاضى عن تقولات الغير عنها ، أو الخواجة أنطونيو بكل تاريخه وتاريخ أسرته . .

كلها شخصيات تتفجر قوة ، تعيش حاضرها بكل عنف ، لا يشغلها أمر مستقبلها فى شىء . .

أما شخصية جابر عبد الواحد الشخصية الرئيسية فى الرواية ، فقد حاصره الكاتب باستمرار ، ليجعله يلهث فى غيّه . . فيخرجه من خيانة ، ليدخله فى أخرى ، كإحدى الشخصيات القدرية الملعونة ، التى تصيب لعنتها كل من يتصل بها ، مجبولة على الشر ، يسوقها القدر أو يدفعها لارتكاب الشر باستمرار . . حتى أصبحت شخصية غير منطقية . . فهل يمكن لانسان متعلم - مثقف ثقافة عالية ، ويكتب للمسرح وهو مجال تشريح قضايا المجتمع - أن لا يفطن فى النهاية لحالته ؟! . . فيكتشف زيف حياته ، أم كان همّ الكاتب الأساسى ، أن يحكم حصاره حول جابر داخل دائرة محددة ، لافكاك له منها ؟!

وبالمثل نجد شخصية سامية خضر بكل خبراتها الحياتيه الغزيرة . . كيف يمكن أن تضل الطريق مع جابر ، لينتهى الأمر بها للاستسلام إلى أحابيله ، وهى التى ساهمت فى صنعه ، ولدغت منه من قبل عندما تزوج من نبيله ؟! . . فما الذى أجبرها على الاستسلام فى قبضة جابر عبد الواحد يستغلها ويستغفلها باستمرار ؟! لم يقدم الكاتب مبررات مقنعة لهذا الاستسلام . .

كذلك جانبه التوفيق فى رسم الشخصيات الخيرة ، القليلة فى الرواية . . فماذا يجبر العم عباس ــ وقد تيقن منذ اللحظة الأولى فى يوم زواج جابر من ابنته ، أنه يستغله ــ أن يستمر زواج ابنته ؟! . . لماذا ضعف واستكان حتى مات كمدا ؟!

وكذلك شخصية نبيلة المتعلمة . . كيف يمكن أن تستسلم للحياة ، مع نوعية تتكشف حقارتها وانتهازيتها فى كل لحظة ، دون أن تثور عليها وهى الشابة الجميلة أيضا . . وذلك بالإضافة إلى فشله الجنسى معها ؟!

ونفس التساؤل يثار بالنسبة لأخيها يسرى . . كيف يهرب - وهو المتعلم أيضا - من المواجهة ، إلى خارج المجتمع ، حتى أنه لم يفكر فى العودة بعد موت أبيه لينقذ أخته ؟!

إن هذه الشخصيات الثلاث ، القليلة الحيلة . . كانت تمثل المعادل الموضوعى الذى يحقق التوازن المقابل لجبروت وتعسف وانتهازية جابر . . فلماذا أضعفها الكاتب ، حتى أصبحت الرواية لوحة حالكة السواد ؟! . . وحتى أصبحنا نخشى أن يتحول شعار الحياة فى الجبل ، ليصبح « الخيِّر فى المدينة يموت . يقهره الخبثاء !! »

ملاحظات على الرواية

أولا : لماذا رقّم مصطفى نصر أجزاء روايته (الخمسة) ؟! . . وهى نسيج واحد تتحرك فيه الشخصيات بين مستويى الزمن الحاضر والماضى . . وكان المنطقى أن يترك الرواية - بشكلها الحديث - دون ترقيم ، دليلا لاستمرار الحياة الروائية ، وامتدادها . .

ثانيا : كان المفروض أن يراجع مصطفى نصر أحداث روايته ويدققها ، حتى لا تتناقض بعض الوقائع عند إعادة عرضها فى أكثر من موضع من الرواية وللمثال نجد ص ٥٥ : « وعباس أدرك أنه خدع فى ابن شقيقته . مات بعد سنوات قليلة عاشها فى المرض . وبقيت نبيلة وحدها » .

لكننا نجد ص ٦٩ « حدث ما توقعه عباس . . جابر لا يريد أن يبحث عن شقة . شقة عباس خالية ليس بها سواه . المرأة ماتت . والد يسرى بعيد . . لماذا لا تتزوج بها » ومات الرجل قبل مرور سنة . وصارت الشقة له . .

ثالثا : التكنيك الفنى للزمن الذى استخدمه الكاتب فى روايته ، يعتمد أساسا على انسياب تيار الوعى للشخصيات ، لتقدم ما يطفو فى وعيها ببساطة . . لكنه فى الجزئين الأولين يكثر من استخدام ضميرى الغائب والمخاطب . . . بينما استطاع أن يتخلص من هذا الاتجاه فى الأجزاء الأخيرة ، ليضفى ضمير المتكلم للشخصيات وينساب ما فى وعيها ببساطة

كلمة أخيرة

رواية « جبل ناعسة » رواية جيدة لمصطفى نصر . . أجاد بناءها زمنيا ، بتكنيك فنى متطور ، فقدم بذلك إضافة حقيقية . . تجعل القارىء ، يتطلع بشغف ولهفة إلى عمله القادم . .

القاهرة حسين عيد

بيت قصير القامة

السيد الهيبان

كثيرة تلك الأصوات التى تفرض نفسها على ساحة القصة القصيرة ، سواء على صفحات الجرائد والمجلات ، أو ضمن مجموعات قصصية تصدرها احدى دور النشر الخاصة أو الحكومية - إذا تيسر ذلك - أو يصدرها الكاتب على نفقته الخاصة . وغالبا ما يكون ذلك من خلال مطبوعات «الماستر» التى شاعت أخيرا ، خاصة بين الكتاب الذين يعيشون فى الأقاليم ، ويستحيل عليهم تحقيق فرص النشر التى تتاح لمثلهم ممن يعيشون فى العاصمة ، مما يسهل عليهم السعى لدى المسئولين عن وسائل النشر .

وبالنظر إلى العديد من تلك القصص التى يتوالى نشرها ، يلاحظ أن ثمة تشابها بين معظم الأصوات التى تقدمها ، دونما اختلاف فى اللغة أو الشكل أو المضمون ، إذ تبدو - القصص - من خلال نمط واحد لا تغيير - ملحوظة - فيه ، بما يوحى بسهولة هذا الفن ، ويسر ممارسته دونما صعوبة ، وكأن الأمر يقتصر على عرض الحكايات المستهلكة التى لا تزال مثلما كانت فى كتابات جيل الرواد . ومن ثم تظل تلك الأصوات ، وما ينتهج نهجها ، وسط دائرة العادية التى لا تثير الانتباه ، لبعدهم عن مواكبة التجديد والتحديث ، وما طرأ على فن كتابة القصة القصيرة من تغيير ، وما تطرحه فى مضامينها من هموم العصر ، التى تتكاثف على الواقع اليومى .

لكن ثمة قلة من الأصوات تقدم محاولات فردية ، قد لا تتعدى مرحلة التجريب ، لكنها تبعدها عن دائرة العادية ، وتفسح لها مكانا بين الكتاب المتميزين ، رغم أنها تجد صعوبة فى نشر تجاربها ، التى تفوق ما تقدمه الأسماء المتداولة المتوقفة عند البدايات التى تجمدت عليها .

وسط تلك الأصوات القليلة يبدو القاص «محمد عبد المطلب» بمجموعته الأولى (بيت قصير القامة) الصادرة من خلال مطبوعات «الماستر» بمساعدة القاص «محمد الراوى» الذى يشرف على مطبوعات «الكلمة الجديدة» التى يصدرها أدباء السويس وبمساعدة القاص «محمود عوض عبد العال» الذى يشرف على مطبوعات «أقلام الصحوة» التى يصدرها أدباء الاسكندرية ، وهما من الكتاب الجادين المتميزين ، وقد يعطى ذلك تفسيرا للقاص السوهاجى - محمد عبد المطلب - وتقديم مجموعته الأولى ، التى تضم ثمان قصص قصيرة ، تعرض - من خلال شخصياتها - لبعض هموم الواقع الحياتى المؤرق لمن يعيشونه ، برؤية تكشف معاناة الإنسان البسيط ، الذى يواجه بالعجز أمام تحديات يصعب عليه مواجهتها .

فذلك - البيت الكبير - الذى صارت جدرانه نخرة ، تقيم العناكب فيه إقامة أبدية ، ونوافذه ضيقة ، لا تسمح بدخول الشمس مما يجعل الحجرات غارقة فى الظلمة ، رغم الشمس التى تفرش الكون فى الخارج ، لكن من يقول ذلك فهو ساذج ومخرف ، يتخيل ما يقول ، ولذا فهو يستحق نظرات الاحتقار ، لأن البيت عريق وأصيل ، والجيران يحسدون من يعيشون فيه ، على الحياة التى تمارس فيه بنجاح وفى سعادة ، رغم الأشجار غير المثمرة ، التى تساقطت أوراقها ، وتوشك الريح أن تقتلعها من جذورها ، ومن يجهر بحقيقة ما حدث وما يحدث للبيت فهو كافر بالنعمة ، وملعون فى كل كتاب ، وعليه أن يغادره لأنه لا يستحق أن يعيش فيه ويتقاسم فى نعمته .

وبيت - قصير القامة - الذى شيده بجانب البيوت الواطئة الترابية ، بجدران أسمنتية صلبة ، وارتفع به إلى أن حجب الهواء والنور عن بيوت الآخرين ، ورغم ذلك لم يكتف - قصير القامة - بما أثلج صدره وارتفع ببيته أكثر ، وصعد إلى طابقه الأخير ، وصار يسقط نظرات الاحتقار على من هم دونه ، متناسيا أو متجاهلا أنه كان أقل منهم شأنا ، ولولا سعيه لجمع المال لما شيد بيته العالى .

وذلك العم العجوز الذى يصر على العمل رغم عجزه وضعفه ومرضه الذى يحتم عليه عدم الاستمرار ، ولا يريد أن يعترف باستحالة التغلب على المرض والوهن الذى أصابه ، فيتحدى المسئول عن العمل ، ويرفض العمل بنصيحته بالبقاء فى البيت ، ثم يصر على حمل ما هو أكثر من طاقته ، لكنه سرعان ما يتهاوى ويسقط صريعا ، فيتحول إلى كومة من اللحم ، ويبدو تحديه كالنقش على الهواء .

وحامل الحقائب الغريب الذى يقتحم المقهى ويثير اهتمام رواده ، ويتساءلون فيما بينهم بصوت خافت عما يريد ، ومن هو ؟ ، لكنهم يرقبونه ، فيجدونه يشير إلى «الجرسون» بإحضار إحدى حقائبه التى يهتم بها ، ثم يفتحها ، فتصدر منها موسيقى راقصة ، ثم تتنزلق منها راقصة بساقين عاريتين ، تثير شهواتهم ، ويتساقطون تحت قدميها ، لكنها تختار أكثرهم ثراء وتخرج معه ، ومن حقيبة ثانية يتنزل طفل كبير الحجم يفزع الجالسين بعينه الوحيدة ، وذراعه الكسيرة ، وجسده العارى ، ويصيح مناديا أمه وبأنه جائع ، ثم يشير إلى أحد الرواد ويصيح : «بابا بابا» لكن الرجل يدفعه عنه ويسقط على الأرض ، يبدو كمن يحمى نفسه من طلقات أو صفعات ، ويتدحرج تحت المقاعد ، ثم يستحيل إلى قطعة لحم كبيرة «تصرخ صراخا شاذا وغريبا» ، ويدفعه الجرسون إلى أن ينزلق إلى الشارع ، ومن حقيبة ثالثة «يهبط رجل عجوز وأنيق» وترتفع صيحات

تهتف له ، وصيحات تهتف ضده ، ويتقاتل من أجله الرجال ، وتحترق جثث يجذبها الجرسون إلى الخارج ، وحقيبة رابعة يخرج منها رجل نحيل . يقرأ ورقة بصوت خافت ، ولا يفهمه الناس ، وتهتز حقيبة أخرى يخرج منها شاب ملثم يشهر مدفعه الرشاش في وجوه الجميع ، ثم يطلق عليهم الحمم ، لكنهم يختفون تحت المقاعد إلى أن يخرج بطلقاته إلى الشارع ، بينما الرجل الغريب - صاحب الحقائب - يبتسم «ابتسامة غريبة وخبيثة» ، وفي الخارج «تبدو الشوارع والميادين غريبة غير مألوفة وتحمل لافتات جديدة» ، وترتفع نداءات باعة الصحف التي تحمل عناوين تتفق وما بدا من الحقائب .. والتي هي سبب الضياع .

«والسير في ظلال البنايات الشاهقة» ، حيث الحديث عن الغموض وعدم الفهم . والتطلع إلى الحرية والخلاص ، والحلم بالخصوبة ، والإرهاق من الضياع ، واستحالة السلام بين الصقور والعصافير .. ثم الاعتراف بالفشل في تحقيق الآمال .

«والتوقيع على أوراق بيضاء» مادام ليس ثمة جديد في الحياة المملة ، أو التقاء في الأفكار المشتركة ، وتضاد الرغبات . وعدم التآلف في الحياة .

و«دائرة البحث عن أشياء بسيطة» يبدو من خلالها فرض القهر على الإنسان ، وتقييد حريته بالرغم من كثرة الوعود التي تحمل الخلاص من المعاناة .

أما الشكوى من الاختلاس وسرقة المال العام ، وطلب التكفل بنفقات العلاج الباهظة التي ترهق رب الأسرة البسيط ، والشكوى من المحسوبية واستغلال النفوذ ، والاقتراحات المفيدة للعاملين ، فالمدير المسئول قد أبدى اهتماماً بسماعها ، ويعد بالتصرف فيها ، ثم يمزقها قصاصات ويضعها في «سلة مهملات كبيرة الحجم» .

مضامين تتناول الواقع الحياتي ببساطة ، لكنه تحمل أبعادا غير محدودة ، تخرجها من الذاتية التي بدت من خلالها ، باهتماماتها العامة ، وطرح معاناة الإنسان برؤية معاصرة ، تبدو من خلالها إمكانية الخلاص من أسباب تلك المعاناة ، لو كان ثمة اهتمام بحل مشكلات الواقع الحادة التي يتمخض عن إهمالها ما لا يمكن درؤه .

فالشخصيات التي حملت على عاتقها إبراز ما تطرحه المضامين متنقاة من الواقع ، وتعيش فيه دونما انفصال عما يحدث فيه ، ومن ثم فهي - الشخصيات - نماذج حقيقية تعبر عن نفسها ، بتحديد همومها ، وآمال تطلعاتها ، بالرغم من التعرض - البادي - في تحقيقها ، الذي قد يدفعهم إلى الاستسلام ، مثلما حدث مع بطل «البيت الكبير» الذي أرغم على تركه لأنه كشف عن الخطر المحدق به :

تنغرس أقدامي في أوراق الأشجار الساقطة في أرضية الحديقة . أتأمل الأشجار التي هرب منها اللون الأخضر .. تتسع خطواتي بعيدا عنهم . تصلني لعناتهم وبصقاتهم وحكمتهم العتيقة .. أتوقف وأراقب الأشجار التي تقاوم الريح في يأس . أرقب فلول الفئران والسحالي والزواحف التي غاصت في جدران البيت الذي تركته ورائي» .

وبطل «دائرة البحث عن أشياء بسيطة» برغم النيل من إنسانيته ، وتقييد حريته عندما «يرى الناس تسير في وجوم . يتأملهم بعينين محملقتين . يرمقونه بعيون محملقة . كل الناس ذوى حدقات متسعة وعيون محملقة .. يمضون في دائرة كاملة حول الميدان .. يتأمل التمثال الضخم .. الذي أغمض عينيه في تحد .. فيدخل الدائرة» .

وبطلة «السير في ظلال البنايات الشاهقة» لا تجد مناصا من الاعتراف في النهاية : «الحقيقة أنني فشلت أن أكون أرضا مثمرة . أقصد أن أكون شجرة تبني عليها عشك المأمول» .

وبطل «الحقائب» الذي يرى العهر والعنف ، وتحمل عناوين الصحف تأكيد الطوفان الدموي ، ورغم حتمية البحث عن النجاة ، يستسلم للضياع « ... وأين يبقى ؟ .. وأي الشوارع التي نسير فيها ؟» .

وثمة نماذج مرفوضة من المجتمع بالرغم من حصولها على مكانة لها تقديرها ، وهيمنتها ، كبطل «بيت قصير القامة» الذي تناسى نشأته ، وتعالى على أبناء طبقته بعد أن حصل على المال ، وبنى عمارته الشاهقة ، يسخر منه الأطفال ، ويجرأ أحدهم وقذفه بطوبة حمراء ، كبطل «سلة مهملات كبيرة الحجم» الذي يبدو في صورة تتناقض مع حقيقته وما يدعو إليه .

بينما يؤكد بطل «النقش على الهواء» بالرغم من مجابهته المسئول عن العمل ، وتحديه له مما أدى إلى نهايته الدموية .. أنه النموذج الإنساني الذي يقابل عطاؤه بالجحود والنكران .

من ثم فتلك النماذج الإنسانية التي قدمها «محمد عبد المطلب» ليست نماذج مصطنعة ، حاول رسمها لتشكيل عالم - تعيش فيه - مضطنع أو مختلق ، يجعلها لا تخرج عن دائرة التخيلات ، ولا تحمل أية رؤى لها أبعادها .

تلك المضامين وإن كانت تتسم بالجدية والبعد عن التقليدية ، فقد يلاحظ أن بعضها بدا من خلال شكل تجريبي ، تعيبه العناوين الداخلية التي تبدو دخيلة على العمل ، مثلما بدا في «بيت قصير القامة» و «دائرة البحث عن أشياء بسيطة» ، بما يضفي عليهما صفة التقريرية .. التي لا تخدم المضمون ، ولو صيغت تلك العناوين من خلال سرد لأعطت إيقاعا جيدا ، يعمق الإحساس بما يحمله العمل .

ولغة القاص تبدو انسيابية سهلة ، بانسياق سلس ، دونما تعقيد ، وبالرغم من بعدها عن العامية التي لم يلجأ إليها ، وصاغ الحوار على لسان الأطفال والعامة بجمل تتناسب مع لغتهم العادية ، ولا يشعر القارىء بأن ثمة افتعال في صياغتها ، دونما فرق بين الحوار العادي والسباب الذي يتردد بين العامة :

« - هل تريد أن تكون رجلا على قفاي ؟ . رفع الشاب صوته :
- سأقوم بعمله بجانب عملي . أتريد شيئا غير العمل ؟ .

عـاود الاحتقان وجـه الرجـل . . رفع صوته :

ـ فـرح أمك وأمـه إذن . هيـا إذهبـا رالعبا بعيداً عنى . ص ٢٢ ؟

ذلك يبدى مدى اهتمام القاص بالعمل الذى يقدمه . وقد يلاحظ على شخصياته مواقفها السـلبية تجاه ما يتحتم عليها مجابهته بشكل إيجابى ، إلا أنها تكشف عن الظواهر الاجتمـاعيـة ، التى صـارت تـتسـم بالاعتيادية ، بواقعية تمتزج بالرمز أحياناً ، كما فى « البيت الـكبيـر » و « الحقـائب » و « التوقيع على أوراق بيضاء » . .

ويبدو ـ فى النهاية ـ أن قصص مجموعة (بيت قصيـر القامـة) تكشف عن قـاص جيد ، يحاول تخطى دائرة التقليدية بتجارب قصصيـة . . تعرض لمضـامين ذات أبعـاد فكرية مثيرة للتأمل والاكتشاف الذاتى .

الاسكندرية : السيد الهبيان

مجلدات إبداع
لعام ١٩٨٤

* أصدرت « إبداع » نسخا محدودة تضم أعدادها التى صدرت عام ١٩٨٤ (١٢ عددا) فى ثلاثة مجلدات . ومعها أغلفة الأعداد وملازم الألوان وكشاف المجلة للمؤلفين وللموضوعات .

* وتطلب المجلدات من :

- مقر مجلة إبداع ٢٧ ش عبد الخالق ثروت . . الدور الخامس .
- المعرض الدائم للكتاب بمقر الهيئة
- المعرض الدولى السابع عشر للكتاب بأرض المعارض بمدينة نصر
- فروع مكتبات الهيئة بعواصم المحافظات

* ثمن المجلدات الثلاثة (داخل مصر) ١٢ جنيها مصريا .

إحيـاء المصرية في أعمال الفنان فتحي أحمد

د. ماري تريز عبد المسيح

ربما يعتقد بعض القراء أن عنوان هذه الدراسة يحمل فى طياته قدرا من الغرابة ، إذ أن إحياء المصرية لدى فنان مصرى شىء طبيعى لا يستحق التنويه والإشادة ، ولكننا نود أن نلفت الأنظار إلى أن هذا الإحياء يبدو لنا فى هذه الفترة الراهنة جهدا محمودا بل ومطلوبا ، فالدعوة إلى المصرية فى عالم الفنون عامة ، وفى الفن التشكيلى على وجه الخصوص مازالت تواجه الاتهامات بالتخلف والتقوقع والنمطية ، تلك الاتهامات التى يكيلها لها الداعون إلى منهج التحديث وعالمية الفن ، عن طريق مسايرة الأساليب ، والطرز الفنية الغربية ، واتباع مواصفاتها ، فالمصرية بالنسبة لهؤلاء تعنى التوقف عند ماض ضاع واندثر ، ولا يساير عالمنا العصرى الذى تتعامل العقول فيه مع « الكومبيوتر » وتشكل التكنولوجيا المتقدمة أهم أركانه .

ولقد انقسم الفنانون — فى سعيهم للحاق بركب الفن العالمى — إلى فريقين ، الأول منهما رأى فى اتباعه للأساليب الفنية السائدة فى الفن الغربى الطريق الأمثل لبلوغ فن لا يختلف عن الفنون العالمية ، والفريق الآخر آثر أن يرتبط بجذوره المصرية ، والتقاليد الفنية المتوارثة ، مؤمنا بأن تقديم إضافة فنية جديدة للطرز والأساليب العالمية المعروفة سيكون داعيا إلى تميز الفن المصرى عن بقية الفنون ، بسماته ، وعناصره المتفردة ، وإيقاعه الخاص ، وإلى هذا الفريق ينتمى فناننا فتحى أحمد .

ومن منطلق إيماننا بأن إحياء المصرية ليس مجرد دعوة منشؤها العنجهية الوطنية ، والتعصب القومى ، لنؤكد فى نفس الوقت أنها دعوة مصيرية إذا قدر للفن التشكيلى المعاصر فى مصر الازدهار بل البقاء ، إذ أن المثقف العادى لا يستطيع إنكار العزلة التى أصيب بها هذا الفن ، ذلك لأنه ببساطة غير قادر على أن يؤثر فى المتلقى المصرى بمنطق الحداثة الأوربية ويفسر الفنانون التشكيليو ن هذه العزلة كمظهر من مظاهر الأمية الثقافية المتفشية ، وقد يكون ذلك التفسير صحيحا لكنه لا يعبر عن الحقيقة بأكملها . فبينما نجد أن المتذوق العادى — للأدب يسهل عليه تمييز الأسلوب الأدبى المتأصل فى المصرية ، والمتذوق للموسيقى يمكنه التقاط اللحن المصرى الشرقى والمفاضلة بين عناصره الأصيلة ، وما أقحم عليه من مؤثرات أجنبية ، فإن المتذوق العادى للفن التشكيلى لا يحظى بهذه القدرة على التمييز بين المزيف والأصيل ، أو حتى بين ما هو جيد وما هو ردىء ويرجع ذلك إلى سببين : أولهما قصر العهد بهذا الفن الذى أدت الفجوة بين ماضيه الزاخر ، وحاضره القريب إلى اعتباره فن ترف مازال ينظر اليه المجتمع كنشاط زائد وغير جاد . والسبب الثانى يعود إلى اتساع الفجوة بين الأعمال الفنية الحديثة وبين عالم المرئيات والأشكال لدى المتلقى الذى يتحرك مع الفنان فى محيط واحد من العناصر والألوان والمسطحات ، وعادة فإن عين الفنان تقوم بتحويل الموجودات المحيطة إلى خيال ملىء بالحيوية بواسطة التكامل الذى يسعى إلى تحقيقه فى عمله الفنى . بذلك يصبح الواقع المحيط من خلال صياغته الفنية وأشكاله وألوانه رمزا لعالم آخر يعمق مشاعرنا بالعالم الحقيقى . وبالتالى فإن الفنان حين يستعير أيا من الحلول التشكيلية الغربية على مجتمعه وواقعه فانه من البديهى ألا يستقبلها المتلقى بنفس التوافق والاستحسان الذى قد يستقبل به مرئيات بيئته والحلول التشكيلية النابعة منها .

وبهذا يصعب تحقيق التواصل المطلوب بين العمل الفنى وبين المتلقى ، ويتحول العمل إلى لغز معقد يحتاج إلى شرح وتفسير . حينئذ لا يجب أن يغضب الفنان التشكيلى إذا طلب منه توضيح عمله الفنى بواسطة الكلمات . فالفن التشكيلى فى النهاية هو لغة ، ولكل مجتمع من المجتمعات لغته التى يتواصل بها أفراده ، وبالرغم من أن المجتمع المصرى يجيد قراءة كثير من

اللغات إلا أنه فى معظمه يفضل الكتابة والتحاكى باللغة العربية أو العامية المصرية ، فلماذا إذن يكون الوضع مختلفا فى الفن التشكيلى ؟

إن لغة هذا الفن تكمن فى التراكيب والحلول التشكيلية التى يستعملها الفنان ، وربما كان ذلك سببا فى صعوبة تحديد ماهية الأسلوب المصرى الصميم . وهناك على سبيل المثال بعض الفنانين الذين لجأوا إلى استخدام بعض المفردات التراثية ، مثل الحروف ، أو الوحدات الزخرفية العربية ، أو عناصر بعينها من الفن الفرعونى أو القبطى ، وأقحموها فى تركيبات هى أكثر انتماء إلى أساليب الفن الأوربى منها إلى الفن المصرى ، والمشكلة التى تطرح نفسها هنا هى أن مجرد استخدام المفردات التراثية ليس السبيل المؤدى لإبداع فن مصرى ، بل ربما يكون فى استخدامها إساءة للتراث نفسه ، والوقوع فى شرك التقولب والنمطية . ويبدو لنا أن المهمة من أجل خلق عالم جديد متفرد فى حلوله التشكيلية ، محققا بذلك صفتى الأصالة والمعاصرة التى تنقذه من حالة التبعية وتلحقه ــ عن جدارة ــ بركب العالمية .

O

وفى هذه الدراسة سنعرض محاولة الفنان فتحى أحمد ونستكشف مدى فاعلية أسلوبه الفنى فى تحقيق أعمال ذات شخصية مصرية فريدة المعالم ، مرتبطة شكلا ومضمونا بالمتلقى المصرى المعاصر ، وغير منفصلة فى نفس الوقت عن جذورها المصرية الضاربة فى أعماق التاريخ .

لقد بدأت الرحلة الفنية لفتحى أحمد بلوحات مشروع تخرجه الذى قدمه عام ١٩٦٤ بقسم الحفر بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، واختار موضوعا له هو « السد العالى » ، وكان مكونا من حوالى خمسين لوحة حفر على اللينوليوم (الجلد) . وكان بهذا أول طالب يقدم مشروع تخرجه مطبوعا ، حيث جرت العادة فى ذلك الحين على تقديم المشروعات منفذة بالقلم الرصاص فقط .

وأهم ما نلاحظه فى هذه المجموعة من اللوحات مثل « العمل فى أنفاق السد العالى » ، « والبناء » ، « والعمل فى محطة كهرباء السد العالى » . . أنها تخلو من أى تأثير لأساتذة الفنان ، فبالرغم من أنه يكن إعجابا بالفنانين الحسين فوزى ، وعبد الله جوهر ، وكمال أمين ، وماهر رائف ، إلا أنه لم يقتف أثر أيا منهم .

ولقد كان لزيارته لموقع السد العالى بأسوان عام ١٩٦٤ ــ فى صحبة نخبة من أساتذة وطلبة الفنون الجميلة بدعوة من المسئولين لمعايشة الحدث القومى الكبير وتسجيله ــ سببا رئيسيا فى اختيار الموضوع . فقد فجرت فيه رؤيته على أرض الواقع رغبته فى التعبير عنه مما جعله يعود إلى أسوان مرات أخرى فى فترات متقطعة لاستكمال دراساته ، واستكشاف جوانبه المتعددة .

فى تلك الفترة ــ كما أحاطنا الفنان ــ كان قد اطلع على مفاتيح وأسرار استعمال الأبيض والأسود ، والاقتصار على إجراء حوار تشكيلى بواسطتهما ، وذلك بفضل توجيه أستاذه الفنان ماهر رائف ، كما قدم له الفنان عبد الله جوهر كتابا قيما عن فن الطباعة بالأبيض والأسود مما أتاح له فرصة طيبة للاطلاع على تجارب مختلفة بهذين اللونين تركت فى نفسه أثرا كبيرا . ولشدة انبهاره وإعجابه بإمكانيات هذين اللونين بدأ فى محاولات استعمالهما منذ مرحلة دراسته ، ومازال يذكر كيف كان يواجه مناظر الريف القريب من القاهرة بتلخيصات الأبيض والأسود ، وكيف استطاع بفضلهما أن يتحرر من التعاليم الأكاديمية التى تدفع الطالب إلى تسجيل الواقع تسجيلا حرفيا ، وتوجيه كل اهتمامه إلى إبراز التفاصيل وعدم الالتفات إلى القيم التشكيلية الجوهرية .

لقد ركز الفنان فى أعمال تلك الفترة الدراسية على التلخيص والتكثيف والاهتمام بالملمس واستغلال الظل والنور لتحقيق أبعاد درامية فى لوحاته . كما كان الفن الغربى يحتل فى نظر فتحى أحمد المكانة العظمى ، إذ كان مأخوذا بأسلوب رمبرانت ، والمدرسة الهولندية فى استخدامها للتباين بين الظل والنور . كما أنه لا ينسى الأثر العميق الذى تركه فيه معرض للفنان التشيكى فانسانت هولو جونك والذى أقيم بقاعة عرض المركز الثقافى التشيكى بالقاهرة فى أوائل الستينيات ، حيث قدم فيه ذلك الفنان رؤية درامية للحرب والدمار بأسلوب واقعى ، مقتصرا على استعمال الأبيض والأسود .

ولقد جسد مشروع تخرج فتحى أحمد العناصر الأولية التى سوف تشكل عالم الفنان فيما بعد ، وهى الاقتصار على استعمال الأبيض والأسود بدرجاتهما، واللجوء إلى الواقع كمنهل يستقى منه أفكاره ومواضيعه وأشكاله واقتصار الفنان على استخدام الأبيض والأسود فى طباعته يعد بمثابة تحد وثقة فى إمكاناته الفنية وقدرته على امتاع المتلقى بما هو أكثر إيحاء من الألوان وهو يظل متمسكا باستعمال هذين اللونين حتى الآن على عكس غالبية الحفارين المصريين المعاصرين ، الذين أضافوا استخدام اللون فى أعمالهم المطبوعة . ونحن هنا لسنا بصدد المقارنة والتمييز بين الأسلوبين ، لكن الذى نريد تأكيده هو أن إصرار فتحى أحمد على استعمال الأبيض والأسود يدل على مدى احترامه

للألوان الأصلية لفن الحفر ، ورغبته فى أن يقدم هذا الفن فى أنقى وأبسط صورة . وسوف نرى كيف نجح فى أن يجسد من خلال هذا الاقتصار واعتمادا على تفاوت درجات الظل والنور عالما ثريا بالإيحاءات ، وقويا فى بنائه القائم على الخطوط الأفقية والرأسية وبلاغة الحوار التشكيلى بينهما .

ويحدثنا الفنان القادم من صعيد مصر عن نشأته فى بيئة تختفى فيها الموجودات تحت أشعة شمس الجنوب الساطعة ، حيث تختفى الألوان فى الوهج ، وحيث لا يبدو من الأفق سوى خطوط صريحة تختزل الأشكال ، وتطفىء الزاهى من الألوان ، ولا يتراءى لعين الفنان فى النهاية سوى فراغ يسوده اللون الأبيض وتحدده الكائنات المتشحة بالسواد ، وربما يفسر لنا ذلك لماذا أصبح الأبيض والأسود بالنسبة لفتحى أحمد خير ما يمثل الواقع من الألوان ، بل إنهما فى الحقيقة أصبحا لديه أكثر واقعية من كل الألوان الأخرى ، وهذا ما يؤكده لنا أسلوب الفنان منذ بداية تجربته ، وحتى مرحلته الفنية الحالية .

وفى لوحة « **العمل فى أنفاق السد العلى** » (١٩٦٤) نجد أنها قد قسمت إلى أجزاء ، والفراغ تملأه مساحات عوجت بأسلوب يذكر بطابع الزخرفة الإسلامية مما يزيد الإحساس بالحركة والحياة ، فى نفس الوقت الذى يضفى الفنان على العمل ملمساً يوحى بالقدم والعراقة ، ويتخلل المساحات المموجة بعض الكتل والفراغات السوداء التى تكون نقطة الارتكاز ، وتخفف من حدة الحركة الدائبة وتمنح العمل قدراً من الثبات ، كما أفادت هذه المساحات السوداء فى إراحة عين المشاهد من الحركة الدائمة التى تجسدها الخطوط واللمسات المتقابلة . وعلى الرغم من اعتماد الفنان على درجتى الأبيض والأسود إلا أن مهارته فى ملء الفراغات بالتنويعات التشكيلية المختلفة قد ساعد على كسر حدة الرتابة الناتجة عن استخدام لونين لا يوحيان ببهجة الألوان الأخرى .

أما فى لوحة « **البناء** » (١٩٦٤) فإن الضوء يظهر فيها كعنصر من عناصر التكوين حين يتسلل مخففاً من حدة صرامة التكوين ، ويؤلف الفنان تنغيمات متعددة من الرماديات التى تقوم بدورها فى الإيحاء بمنظور وهمى ، معتمداً فى ذلك على تدرج اللون الواحد .

فى تلك الفترة المبكرة لم يستسلم الفنان فى إنتاجه للواقعية الأكاديمية ، واستطاع بفضل التنويعات التشكيلية وإثراء السطح بالوحدات الزخرفية ، وإجراء الحوار بين العناصر عن طريق التضاد بين الضوء والظل ، أن يضفى على أعماله مذاقا خاصاً يشى بأسلوب مستقل ورؤية تشكيلية متفردة .

ومن ناحية أخرى أكدت هذه الأعمال الملتحمة بالواقع المصرى فى مرحلة البناء ، وتشييد السد العالى — أمل المستقبل — أنه يمكن للفنان أن يكون أكثر تعبيرا عن الحاضر ، حين يستكمل ملامح الصورة بإعادة اكتشاف الواقع الجمالى الذى خلفه له التاريخ فى صعيد مصر .

ولم تتكشف للفنان الحقيقة بأكملها إلا بعد نكسة ١٩٦٧ وما تبعها من إعادة النظر فى المسلمات والقواعد المستقرة ، فحتى ذلك الحين كان الفن الأوربى هو الصنم المعبود الذى كان الفنان — كأى خريج لكليات الفنون — يضعه موضع التأليه والتقديس ، وجاءت النكسة لتكون بمثابة ومضة نور فى الظلام أنارت الطريق . فقد أيقن فتحى أحمد أنه لن يستطيع أن يخلق لنفسه فنا مصريا حقيقيا على هدى الأنماط الأوربية . كما وجد أن إبداعه الفنى لا يجب أن يكون تابعا فى أسلوبه ومنهجه لمن هم أكثر تقدما فى العدة والعتاد ، وإنما يكون بارتباطه بمن هم أقرب إلى نفسه فى الرؤيا ونمط الحياة . واكتملت أبعاد الرؤيا عند الفنان بعد أن اهتدى إلى النبع الذى سيستقى منه إلهامه ، وتأكده بأنه لكى يخلق فنا مصريا ومعاصرا فإن عليه أن يكمل المسار الذى بدأه أجداده منذ الحضارة الفرعونية وحتى عصرنا الراهن .

والارتباط بتاريخ الأجداد لم يكن يعنى بالنسبة لفتحى أحمد استعارة بعض (التيمات) المستنفذة فى الفن التجارى لإضفاء مسحة مصرية على العمل ، كما أنه لم يكن يعنى قولبة عناصره فى نمط فرعونى أو إسلامى دون أى تجديد . وإنما كانت المشاكل الحيوية التى يعيشها الفنان كفرد من أفراد المجتمع غير منفصلة عن رؤيته الفنية التشكيلية . ونستطيع القول بأنه قد تكونت لدى الفنان بصيرة فنية مصرية للأفكار والقضايا . بحيث أصبح يرى الأحداث المعاصرة متمثلة فى علاقات تشكيلية ممتزجة فى كيان واحد لا يمكن فصل أحد عناصرها عن الآخر . والفنان التشكيلى فى نظر فتحى أحمد ليس مجرد مزخرف هدفه الإبهار الشكلى والمتعة البصرية فقط ، ذلك لأن الفن التشكيلى هو أيضا — كغيره من الفنون — رؤيا إنسانية ولغة راقية للاتصال بين مجموعة من البشر تعيش مناخا وظروفا اجتماعية واحدة . وهو إذ يستلهم من الفن الفرعونى أو غيره من الفنون التراثية بعض سماتها فإن ذلك لا يعنى بالنسبة له تقليدا للقديم ، وإنما هو اتصال بالجذور الممتدة فى تاريخنا الفنى العريق .

وكان اشتغال فتحى أحمد فى مجال الإخراج الفنى لمجوعة من أهم المجلات الثقافية التى صدرت فى مصر خلال الستينيات داعيا إلى التنبه للعلاقة الوطيدة بين الشكل والمضمون فى العمل

الفنى . وقد عمل الفنان بمجلات الفكر المعاصر ، والشعر ، والسينما ، والمجلة ، وفصول ، وإبداع ، واختلط بعديد من الأدباء والمفكرين والشعراء أمثال د . زكى نجيب محمود ود . عبد الحميد يونس ، د . فؤاد زكريا ، ويحيى حقى ، وصلاح عبد الصبور ، وسعد الدين وهبه ود . عز الدين إسماعيل ، وغيرهم ممن كان يحضر ندواتهم ، ويشارك فى مناقشاتهم ومنتدياتهم الأدبية التى أثارت فيه كثيرا من الأفكار ، وأتاحت له الإلمام بقضايا مصر الخارجية فى الفترة الراهنة . كما كان عمله فى مجال تصميم أغلفة الكتب ، وإعداد الرسوم التوضيحية لدواوين كثير من الشعراء فرصة طيبة لمعايشة النصوص الأدبية ، ومحاولة الوصول إلى تجارب تشكيلية توازى تلك النصوص ، ولعل أفضل نموذج يوضح ذلك تلك اللوحة التى استوحاها من قصيدة شنق زهران لصلاح عبد الصبور (١٩٨١) من ديوان الناس فى بلادى . ولقد دفعته ثقافته الفنية والأدبية إلى المساهمة فى مجال النقد الفنى بمجلة الثقافة حيث شارك بمقالاته فى باب الفنون متبعافيها النشاط الفنى التشكيلى بالنقد والتحليل والتقديم .

كل تلك العوامل والمؤثرات انعكست على أعمال الفنان فتحى أحمد ، وأضفت عليها تلك النكهة الخاصة التى لا يخطئها الحس . ولقد كانت لوحته « الموت فى الحدائق » (١٩٦٧) من أوائل الأعمال التى جذبت الأنظار إلى فنه المتميز ، وقد حصل بها على جائزة فى البينالى العاشر بالاسكندرية (١٩٧٣) ، والتى ربما يرى البعض فيها انتماء إلى الاتجاه الرمزى ، إلا أننا نجد فيها واقع الفنان وقد أصبح رمزا لذاته . فهو لا يقحم الرموز على التشكيل ، ولكنه يقوم ببناء عالم متكامل يستمد معناه من خلال علاقاته التشكيلية . فالمعنى الكلى يستمد من إيحاءات الشكل ولا يفرض عليه ، ومن هنا فلا يوجد رمز محدد يمكن استنباطه ، وإنما مجموعة تركيبات توحى بعدة مدلولات قد تختلف من شخص لآخر ، ولكنها فى النهاية تكون عالم ورؤية الفنان . ففى اللوحة لا نرى من الأشجار سوى جذوعها الضخمة ، أما الأغصان فقد تحولت إلى تصميمات مربعة الشكل ذات خطوط حادة تبدو كبناء معمارى فى خلفية العمل . ويردد هذه الخلفية ذات البنيان الصلب بعض الأشخاص فى مقدمة اللوحة وهم مشتغلون بجمع بعض الرؤوس الواقعة على الأرض والتى تتخذ شكل المربعات أيضا مرددة نفس الشكل لرؤوس الأشجار مع تنويع فى التنفيذ النهائى للشكل والإيحاء بالعنصر الإنسانى . والازدواج هنا واضح بين الرؤوس البشرية وفروع الأشجار فالموت قد أصاب كل ما يحمل معنى الحياة وإن كنا لا نعتقد أن اللوحة تمثل رؤية قاتمة للحياة ، فبالرغم من شيوع اللون الأسود الداكن فى المستطيلات التى تمثل جذوع الأشجار المصطفة فى نظام صارم ، إلا أن الأشكال المربعة تخفف بتشكيلها الأفقى حدة الخطوط الرأسية للجذوع ، وهى بفراغها الأبيض تبدو كمنافذ يتسرب منها الضوء إلى اللوحة ليمنح هذه المجردات الممثلة لعناصر الحياة بريقا من الأمل .

وتلح فكرة الحصار على الفنان فى عدد من أعمال هذه المرحلة . ففى لوحته « ايزيس خلف الأسوار » (١٩٦٨) يبحث العاشق عن ضالته ايزيس عبر أسوار كثيرة متمثلة فى خطوط أفقية سوداء لا يظهر منها سوى طرق ضيقة بيضاء تكاد تكون مغلقة ، إلا أنها فى بعض الاحيان تخلق ممرات رأسية تكفى للعاشق (بالكاد) أن يصل من خلالها إلى ايزيس إذا تمكن من اكتشافها ، وايزيس ترقد هناك فى نهاية اللوحة فى وضع أفقى تنتظر العاشق المخلص الذى سوف يصل إليها حتما حين يتمكن من اجتياز المعوقات .

وقد ترددت فكرة ايزيس ، أو أرض مصر الحنون ، أو نساء مصر البسيطات فى أعمال فتحى احمد بصور مختلفة، ونجدها بدرجة أكثر وضوحا فى أعمال مثل « أشواق القرية القديمة » (١٩٧٨) « وأبجدية مصرية » (١٩٧٨) « ودنشواى » (١٩٨٣) .

ففى « أشواق القرية القديمة » نجد شخوصا ضخمة تمثل الأمومة ، وتنحنى تلك الشخوص التى تشكل هيكل العمل لتوحد الأرض بالأفق ، محتضنة أشخاصا أقل حجما لأطفال أو صبية . وشكل النساء فى حد ذاته يوحى بالبيوت الريفية التى تظهر من خلال فتحاتها المضيئة الشخوص الضئيلة الأخرى يحميها هذا الصرح الواقى الذى يمثله عالم النساء ، وتلاحظ التشابه فى طريقة انحناء النساء لدعابة هذه الكائنات الصغيرة بالانحناء عند جنى الثمار والحصاد . وبهذا تتمثل لنا بوضوح فكرة الجمع بين المأوى والأم والأرض ، وبين الطفل والبرعم النامى وشعاع الضوء ، وبين الحب والاحتضان والحصاد ، فكلها أشواق إلى عالم قديم يتحد فيه الإنسان مع الكون ، والقاهرى النائى بقريته الأم ، والمصرى المعاصر بالتراث الفنى الفرعونى الذى يتجلى تأثيره فى أسلوب بناء اللوحة ، وتوزيع عناصرها ، وفى أوضاع وإيماءات شخوصها .

وتتجدد الإشارة إلى تلك المعانى فى لوحة « دنشواى » ولكن بمفهوم مختلف فى الأسلوب . فالبناء الفنى هنا ــ مثلما يظهر فى كل أعمال هذه المرحلة ــ يخلو من الإيهام بالبعد الثالث ، وتتوحد فيه الاشكال الأمامية والخلفية فتبدو مرصوصة الواحد

منها فوق الآخر ، وبحيث لا نستطيع تحديد نقطة بداية محددة للتكوين . وتتصدر مقدمة اللوحة ثلاث شخصيات نسائية متشحة بالسواد لا يظهر منها سوى فتحات الأعين ، والجديد فى الأسلوب هنا هو تكوين الأشكال النسائية من الأبيض والأسود فى خطوط حلزونية تضم الطفل الراقد الذى يحمل فى يده شكلاً أبيض ذا استدارة . وتتكرر هذه الأخاديد المتباينة فى الفراغ ـ الذى يمثل الأرض ـ بين النسوة التى تشغل مقدمة اللوحة وبين أبراج الحمام فى خلفيتها ، وتبدو تلك الأخاديد الحلزونية فى أردية النسوة كما لو كانت امتدادا للأرض التى تطوى الطفل الملفوف بما يشبه قماط الميلاد أو كفن الموت ، كما تذكرنا تلك الأخاديد الممتدة بالأرض المحروثة . وفى أعلى اللوحة تبدو البيوت الريفية وقد تناثر حولها الحمام بعضه أبيض اللون باعثا جوا من الأمل والطمأنينة ومهدئا لحدة الحوائط الصماء للبيوت ، والبعض الآخر رابض فوق الأسطح موحيا ـ بلونه الداكن ـ بالقدر المحتوم . لقد تناول الفنان فى لوحته بعض العناصر المعروفة عن حادثة دنشواى الشهيرة وصاغ منها أغنية درامية فى تكوين تشكيلى متماسك ، يجمع بين الأم الحزينة والطفل المولود/ المدفون ، والحمام الوديع/ المنقض) والطفل الراقد ممسكا بيديه شكلا قريبا من شكل الحمام الأبيض ، أو ما يذكرنا بالخبز الأبيض رمز الحياة .

ولقد برع فتحى احمد فى تنويع أسلوبه البنائى الذى يرتكز على الترتيب الافقى والرأسى للأشكال والعناصر . وفى لوحته « أبجدية مصرية » التى تحمل أيضا « التيمة » السابقة للأرض الأم ، لانجد أفقا محدد المعالم ، وإنما امتداد شاسع الضوء يحتوى أشكالا إنسانية متعددة باللون الأسود ، مرصوصة فى نظام أفقى ، حيث تجلس فى المقدمة نساء بدينات تحمل ملامح مصرية صميمة وتبدو فى أوضاع تقليدية ، وفى ذراع كل واحدة منهن طفل رضيع لا يكاد ينفصل عن جسدها سوى باختلاف درجة اللون حيث يمثل فراغا أبيض فى أحضان الأم . اما الصفوف التى تلى الصف الأمامى فهى مكونة من خيول وفرسان وثيران تتناطح فى خفة ورشاقة ، فى تشكيل يقارب فى تصميمه شكل الشخصيات النسائية . ونلاحظ أن التشابه فى ملامح الشخوص والحيوانات يكاد يختفى عند الصف الخلفى ، ليشترك الجميع فى ترديد حركات واحدة لا نميّز فيها سوى تقابل الخطوط المتمايلة فى عذوبة محببة للعين التى تسعد بالحوار التشكيلى الصميم ، دون اهتمام بتمييز عناصر الأبجدية ، مثلما تسعد الأذن بسماع النغمات ، دون محاولة التعرف على مدلولها فى عالم الواقع .

وفى تجربة فتحى أحمد تبدو الخيول كعنصر من العناصر المسيطرة ، فهو يعود إليها من حين لآخر ، فقد أنجز لوحات خيول الحرب (١٩٧٢) و« الخيول رقم ١ » (١٩٨٣) « والخيول رقم ٢ » (١٩٨٣) . وفى الخيول رقم ١ نجد قطيعا من الخيول السوداء متجهة ناحية اليسار بينما يوقف حركتها من ناحية اليمين فارس يمتطى حصانا أبيض ، وبصحبته مجموعة أخرى من الخيول ، وبين الفريقين طريق ضيق ينتهى بتجويف تبرز منه رأس تنين أسود تماثل فى وضعها واتجاهها رأس الحصان الأبيض . ويظهر فى الأفق خلف ذلك الحيوان الخرافى شريط من الضوء تكاد تخفيه السحب الداكنة المتجمعة فى خطوط متموجة توحى بحركة دائبة ربما أراد الفنان التعبير من خلالها عن مكنونات الخيول الساكنة فى ترقب ورغبتها فى الانطلاق . وتعكس اللوحة مهارة فى الحوار التشكيلى بين الحركة المتموجة لخطوط السحب المقوسة فى خلفية اللوحة وبين الخطوط المائلة لظهور الخيول التى تشغل المقدمة وبينما تتجه الخطوط فى المقدمة نحو جهة واحدة فى كل مجموعة الخيول على حدة لتعطى الإحساس بالسكون والتوقف ، نجد أن الأقواس فى الخلفية متضادة فى الاتجاه مما يزيد إحساسنا بالحركة .

أما فى لوحة الخيول رقم (٢) فإن العناصر وإيحاءاتها تختلف عن اللوحة السابقة ، حيث نجد حصانين فى حالة تواجه ، يتناطحان كالثيران ، وقد رسما بدون أعين . ونلاحظ حركة جذبهما للجام فى رعونة ، بينما يقف شخص فى هيئة فارس محارب متربصا فى يسار اللوحة ، وعلى اليمين ثلاثة مثلثات توحى بالأهرامات ربما أراد الفنان الإشارة بها إلى مسرح الأحداث ، وفى الخلفية تصطف شخوص عديدة غير واضحة المعالم ، وأيديهم مرفوعة فى حالة استسلام أو تضرع ، وذلك كله فى بناء يقوم على التوافق بين الخطوط الأفقية والرأسية ، واحترام للشكل دون إغفال المضمون .

ه

ونخلص من هذه الدراسة إلى أن الفنان فتحى أحمد يجسد فى أعماله حلم الفنان المؤمن بأن طريق الهداية الوحيد هو الرجوع إلى المنبع أو الأصل أو الأم أو الأرض أو مصر أو ماضينا العريق فكما رأينا فى أوائل أعمال هذه المرحلة الوصول إلى إيزيس كيف يحاول الفارس أن يصل إلى محبوبته بالرغم من الصعاب التى يجسدها لنا الفنان تشكيليا . ويتكرر هذا الصراع وهذه المحاولة فى لوحاته بشكل أو بآخر حتى عندما يعالج الفنان موضوعا تقليديا مثلما فعل فى لوحته الخماسين (١٩٨٤) ، حيث نرى الرياح الخماسينية العاصفة تموج بخطوطها الحلزونية التى تلتف بأغطية رأس النسوة ، فلا نعرف أين تنتهى تلك الأغطية ، ولا

من أين تبدأ تيارات الرياح ، ومن ناحية أخرى تجسد اللوحة كفاح النسوة من أجل الوصول إلى آخر الطريق فى خلفية اللوحة حيث توجد الأطلال أو المعابد القديمة أو البيوت ، ومرة أخرى نجد أن الهدف الأسمى هو المأوى أو الماضى البعيد الذى تتطلع إلى بلوغه الشخصيات .

هذا هو عالم فتحى أحمد ، عالم تتحد فيه الأرض مع الأفق ، والحاضر مع الماضى ، والحياة مع الموت مثلما رأينا فى « دنشواى » و « الموت فى الحدائق » . والصراع الذى تواجهه شخوصه وعناصر لوحاته للوصول إلى المأوى أو المحبوبة لا يجسد لنا سوى الصراع الكامن داخل نفس الفنان لتحقيق هويته ، وطريق الخلاص الذى يربط عناصر أعماله فى بناء تشكيلى محكم ما هو إلا الأسلوب الفنى الذى استلهمه الفنان من تراثه المصرى القديم بعد أن أضفى عليه من ذاته ومن واقع حياته المعاصرة .

وفى النهاية فإن أعمال الفنان فتحى أحمد المصرية القلب والقالب معا ، لتمنحنا الأمل والثقة فى إمكانية تجسيد الروح المصرية فى فنوننا التشكيلية المعاصرة .

القاهرة : د . مارى تريز عبد المسيح

فتحى أحمد

- من مواليد محافظة قنا مركز نجع حمادى فى ٧/٦/١٩٣٩م .
- بكالوريوس كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٤ بامتياز .
- ماجستير من كلية الفنون الجميلة عام ١٩٨٠ يعد الآن موضوع الدكتوراه وموضوعها (القيم التشكيلية للمدرسة التعبيرية فى فن الحفر البارز) .

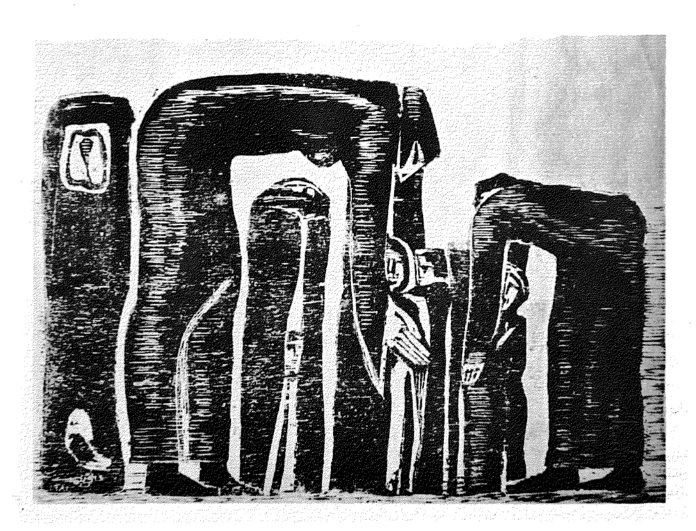
النشاط الفنى :

- اشترك فى العديد من المعارض الجماعية والمسابقات منذ عام ١٩٦٠ كمعارض صالون القاهرة ـ ومعارض الربيع ـ والمعرض العام بكل سنواته ابتداء من عام ١٩٦٦ ومعرض صالون الأتيليه ـ ومعرض فلسطين - ومعرض الحفر المصرى بالقاهرة عام ١٩٧٧ - ١٩٧٩ - ١٩٨١ .
- اشترك فى عدة معارض خارجية منها بينالى الشباب بأبيثا وبرشلونة باسبانيا عام ١٩٦٧ . ومعرض الرياضة بأسبانيا عام ١٩٦٩ . ومعرض أسبوع الصداقة السوفيتية عام ١٩٧٢ بموسكو ، ومعرض بينالى اسبانيا عام ١٩٧٠ .

كما اشترك فى البينالى العربى الأول ببغداد عام ١٩٧٤ وبينالى دول البحر الأبيض المتوسط بالاسكندرية الدورة العاشرة عام ١٩٧٤ ، ومعرض البينالى العربى الثانى بالرباط (المغرب) عام ١٩٧٦ . والمعرض المصرى بالسودان عام ١٩٧٦ والمعرض المصرى بلاجوس (نيجيريا) عام ١٩٧٦ . والمعرض المصرى بمدينة (بارى ـ إيطاليا) ١٩٧٦ ، المعرض المصرى بأمريكا عام ١٩٨٠ ، والأسبوع الثقافى المصرى بأمريكا عام ١٩٨٠ ، والأسبوع الثقافى المصرى بباريس ، وبينالى فالباريزو فى شيلى عام ١٩٨٣ . والبينالى العربى الأول بالقاهرة عام ١٩٨٤ .

- أقام عشرة معارض خاصة بالقاهرة فى فن الجرافيك والتصوير .
- أقام معرضا متجولا بقصور الثقافة بالمحافظات والأقاليم فى فن الجرافيك عام ١٩٧٠ ، ١٩٨٣ ، ١٩٨٤ .
- نال جائزة فى فن الجرافيك بمعرض السد العالى عام ١٩٦٤ .
- نال جائزة فى الجرافيك ببينالى الاسكندرية لدول البحر المتوسط عام ١٩٧٤م .
- جائزة الاستحقاق بالمعرض العام عام ١٩٨٢ .
- جائزة مسابقة شوقى وحافظ فى الجرافيك عام ١٩٨٣ .
- نال الجائزة الأولى فى الجرافيك فى المعرض العام الرابع عشر عام ١٩٨٤ .
- الجائزة الثالثة فى البينالى العربى الأول بالقاهرة عام ١٩٨٤ .
- جائزة الدولة التشجعية ووسام الفنون فى فن الجرافيك عام ١٩٨٣ .
- له مقتنيات خاصة بوزارة الثقافة ووزارة البحث العلمى ومتحف العلوم ومجموعات خاصة بالوطن العربى وبدول أوربا وأمريكا .

إحياء المصرية
في أعمال الفنان
فتحي أحمد



من أشواق القرية القديمة



دنشــوای



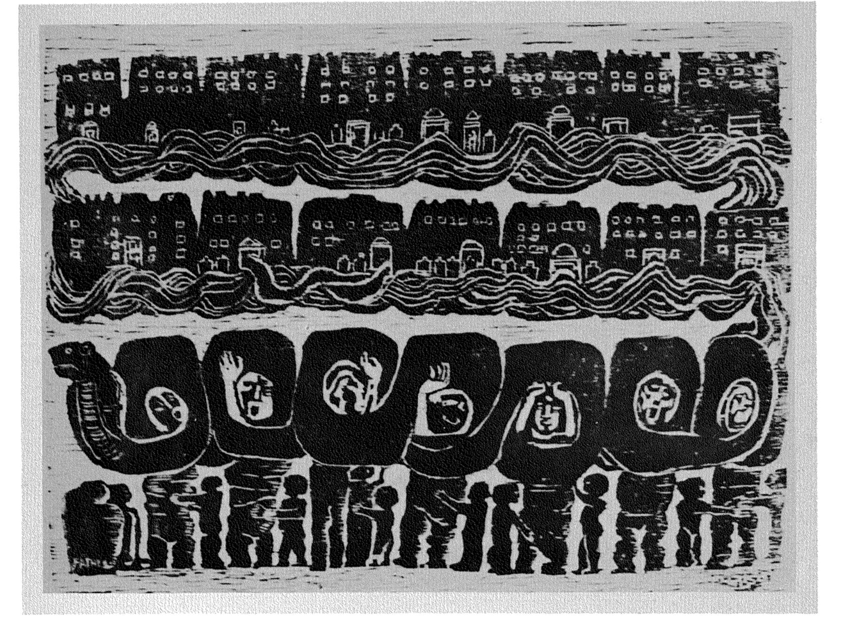
الخماسين



الخيول رقم ١

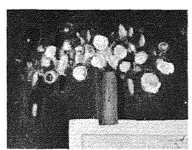
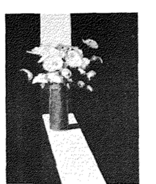


الخيول رقم ٢



من قصيدة شنق زهران لصلاح عبد الصبور

العمل فى محطة كهرباء السد العالى

صورتا الغلاف : للفنان زكريا الزيني

أبجدية مصرية

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تصدر أول كل شهر

مختارات فصول

سلسلة أدبية شهرية

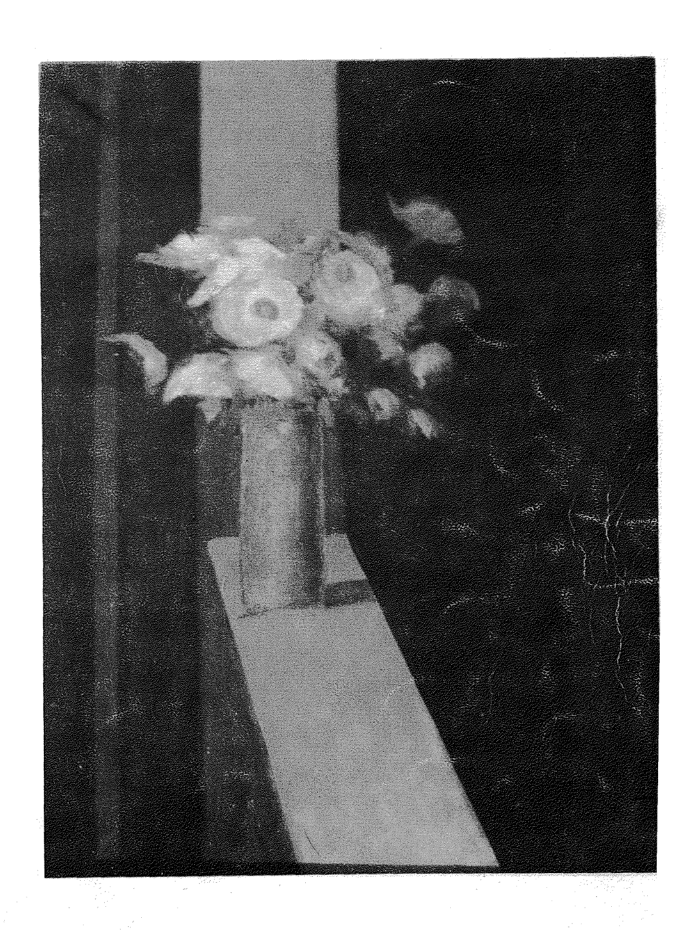
سعد مكاوى

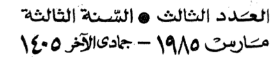
لا تسقنى وحدى

« لا تسقنى وحدى » هى الرواية الثالثة للكاتب الكبير « سعد مكاوى » ، تأتى بعد روايتيه السابقتين : « الرجل والطريق » ، و « السائرون نياما » . ولسعد مكاوى إحدى عشرة مجموعة قصصية هى : « الرقص على العشب الأخضر » ، « الزمن الوغد » ، « شهيرة » ، « نساء من خزف » ، « فى قهوة المجاذيب » ، « راهبة من الزمالك » ، « القمر المشوى » « الماء العكر » ، « مخالب وأنياب » ، « أبواب الليل » ، « مجمع الشياطين » ، ومجموعة أخرى ستصدر قريبا هى : « على حافة النهر الميت » . ورواية « لا تسقنى وحدى » يخوض فيها كاتبها تجربة جديدة من تجاربه الروحية ، يعانق فيها المتصوفة قضايا الناس ، والعدالة ، وهموم العلاقات بين الراعى والرعية ، ويعبر فيها الكاتب عن فكر الحياة ، ونبض الواقع .

الثمن ٥٠ قرشا

يطلب من باعة الصحف ومكتبات الهيئة والمعرض الدائم للكتاب بمبنى الهيئة







مجلة الأدب والفن

مجلة

القاهرة

ادب • فكر • فن

تصدر كل ثلاثاء عن هيئة الكتاب



رئيس مجلس الادارة
د. عزالدين اسماعيل

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

العدد الثالث • السنة الثالثة
مارس ١٩٨٥ – جمادى الآخر ١٤٠٥

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير
د. عبد القادر القط

نائبا رئيس التحرير
سليمان فياض
سامى خشبة

المشرف الفنى
سعد عبد الوهاب

سكرتير التحرير
نمر أديب

مستشارو التحرير
حسين بيكار
عبد الرحمن فهمى
فاروق شوشة
فؤاد كامل
نعمان عاشور
يوسف إدريس


تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا - البحرين ٨٧٥, ٠ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٩٥٠, ٠ دينار - السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس ٢٨٠, ١ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٤ درهما - اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٨٠٠, ٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد . و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشاً

المحتويات

○ الدراسات :

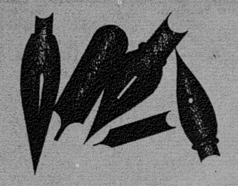
○ الشعر :

○ القصة :

○ المسرحية :

○ أبواب العدد :

○ الفن التشكيلى :



الدراسات

ديروط الشريف

د. عبدالقادر القط

تمثل مجموعة « ديروط الشريف » إبداع القصاص محمد مستجاب فى مجال القصة القصيرة على مدى ثلاثة عشر عاماً ، منذ عام ١٩٧٠ ، وكانت قصصها الأربع عشرة قد نشرت جميعاً فى الصحف والمجلات فى مصر والوطن العربى .

وإذ كانت هذه القصص وحدها هى ثمرة هذا المدى الزمنى الطويل لكاتب حقق لنفسه مكانة مرموقة بين كتاب القصة القصيرة ، فلاشك أنها تتضمن ــ بالضرورة ــ تميزاً خاصاً فى طبيعة تجاربها وأسلوبها الفنى .

والحق أن تميّز التجربة واضح على نحو يلفت النظر ويدعو إلى التأمل ، إذ تصور أغلب القصص مجتمعاً فريداً يمارس الناس فيه الجريمة كما يمارسون الطعام والشراب والقيام والقعود والكلام ، ولا أقول العمل ، فليس للعمل فى حياتهم وجود ، ولا الحب فليس للحب فى نفوسهم مكان ، ولا الصلات الإنسانية السويّة فليس فى حياتهم ما يقيم شيئاً من هذه الصلات . وفى مثل هذا المجتمع الذى يعيش على الجريمة الجماعية ــ إن صح هذا التعبير ــ لا يكون « الفرد » مادة صالحة للقصة القصيرة إلا إذا كان ــ برغم أنه فرد ــ ممثلاً لأخلاق الجماعة وطقوسها فى ممارسة الجريمة ، وتصبح « الجماعة » التى يرصد الراوى نشاطها من موقفه خارج الأحداث محوراً لأغلب القصص .

وتتجلّى الجريمة الجماعية فى قصة دامية عنوانها « موقعة الجمل » إذ تسمع القرية فى ظهيرة يوم قائظ « وقد هجعت دون نوم تحت الحوائط وبجوار الأزيار وفى الظلال » صيحة رجل اندفع يدق الأبواب بعنف وهو يصرخ « صاحبكم وصل ! » . وفى دقائق معدودة يتجمع رجال القرية حول منزل ذلك المجهول الذى وصل آمرين إياه أن يخرج ، وحين لا يستجيب لأمرهم يحاولون أن يقتحموا عليه البيت فيفتح « الجمل » النافذة وقد امتدت يده بقماشة بيضاء عارضاً أن يخرج إليهم على شرط ألاّ « يقرب أحد من الأولاد » . ويخرج طفل صغير يلبس قميصاً زاهياً مشجراً وبنطلوناً أبيض ، تتبعه طفلة نحيلة تكبره بعام أو عامين ، ترتدى فستاناً ذا خطوط عريضة خضراء ، وكفها الصغيرة تلفّ فى الهواء محاولة التشبث بأخيها . وبعد ثوان تخرج الأم حينئذ « تحركت بلطة سوداء صدئة ومارت فى الجوّ واندفعت فى سرعة إلى رأس الطفل ، ثم بلطة أخرى شرسة ، وانشرخ رأس الطفل . . وبلطة ثالثة تلمع لتمزّق رأس الطفلة . وامتدت يد غليظة منفرة إلى الأم وجذبتها خارجاً ، وانزرق واحد إلى الداخل فسحب « الجمل » من رقبته وألقاه أرضاً . . . وانهالت البلط والفؤوس وتلاحمت . . واستمرت تمزّق !

ومن المألوف فى القصة والرواية إذا لم يكن الهدف مجرد بيان مثل تلك الطبيعة الدموية الجماعية أن تشير القصة إلى بعض بواعث الجريمة أو عواقبها أو صورتها النفسية عند بعض من يتصلون بها بسبب ، لكن همّ الكاتب كان هنا أن « يرصد » هذا « الطقس الجماعى » الذى كانت صيحة

الصائح أن « الجمل » قد عاد إيذانا للقرية بالنهوض لأدائه بصورة آلية رسمها الإلف والعادة . ولعلّ أهل القرية قد عادوا لساعتهم بعد أن أدوا فروض ذلك الطقس ليهجعوا « تحت الحوائط وبجوار الأزيار وفى الظلال » وكأن شيئاً غير مألوف قد حدث !

ويتبع الكاتب فى رسمه لطقوس الجريمة الجماعية أسلوباً من السخرية المرّة تنطق به طبيعة الأحداث أو عنوانها دون تعليق ــ كما فى هذه القصة ــ أو قد يزيد وضوح السخرية أحيانـاً من خـلال بعض المـواقف وبعض الحـوار الـذى يستـتر وراءه الكاتب ــ كما فى قصة « اغتيال » .

وفى بداية تلك القصة « كانوا خارجين من جامع أولاد عبد اللاه فور صلاة العشاء ، كل منهم ينظر فى تردد إلى الآخر . . وبـدأوا ينسلون إلى دارة الحاج « خ » . فـوق الدكـة ــ التى صنعها النجار جبرة ولم يأخذ باقى حقه عنها حتى الآن ــ جلس « د » و« ش » . وعلى مصطبة سفلية أخرى جلست حروف أبجدية أخرى ، ووقف حرفان متتاليان غير مباح لهما الجلوس لصغر سنّهما » .

وبهذا الأسلوب من « التجهيل » الذى لا يشير إلى حقيقة من خرجوا من الجامع ولا إلى أسمـائهم يؤكد الكـاتب الطبيعـة الجماعية المألوفة للجريمـة دون اهتمام ببـواعثها ولا وجـودها النفسى ، معبراً فى سخرية لا تخفى عن أن هؤلاء القوم الذين جلسوا ليقرروا جريمة اغتيال لا يجدون أدنى مفارقة بين أدائهم الصلاة وتخطيطهم للجريمة فور خروجهم من المسجد . وهم فى مجلسهم يمـارسون نشـاطهم المألـوف فيتحلقون حـول الموقـد ويحتسون الشاى ويتبادلون الأحاديث حول أمور « عادية » من أمور الحياة اليومية فى القرية : « . . أعاد واحد إبداء إعجابه بالإمام الجديد للجامع ، فاعترض واحد وبدأ يسرد الفرق بين صفات الإمامين ، ونكّد آخر بمدرس يلعب الكوتشينة فى مقهى فرغلى مرسى ، وأعلن واحد توقعه أن يخرج الشيخ « ع » من اللومان فى عيد الثورة القادم ، وأفرط واحد فى وصف البقرة التى سقطت فى الجابية فقاموا بذبحها بغية إنقـاذها ، وانحنى واحد فتيّ على الموقد وقلب الجمرات فانبعث دخان ، وطلب واحد من واحد إعارته كيلتى ذرة شامية فاعتذر له مقسماً بأن صومعته قد فرغت من أى حبوب » .

وتزداد السخرية المريرة وضوحـاً فى نهاية القصـة من خلال المنهج نفسه ؛ فكما خرج القوم من الجامع ليخططوا لجريمتهم دون إحساس بالمفارقة ، وكما جلسوا يمارسون نشاطهم المألوف قبل أن ينتهوا إلى الحديث عن الجريمة ، كذلك يفعل « الثالث » الذى كان عليه أن يشترك مع اثنين ممن عهـد إليهم المجلس بتنفيذها : « بلا تمهيد دسّ واحد من الاثنين المسألة كلها فى أذن الثالث . كان الثالث يسمع وقدمه تصنـع كومـة تراب ، ثم أخرج علبة الدخان وسفّ منها وبدأ يلوك . . . تدخل الأول ليوضح له اهتمام العائلة بضرورة قتل السيدة (ح) الليلة ، فقال الثالث إنه سيذهب إلى حضرة سيدى الشيخ سلامـة ، فقال الثانى : بعـد الحضرة . . قـال الثالث إنـه سيحاول إن انتهت الحضرة مبكراً ، واقترح أن يؤجلا الحكاية للغد ، فلما لم يستجيبا لرغبته فى التأجيل قال لهما : ربنا يسهّل ! ومضى » .

وتُفصح السخرية أحياناً عن شخصية الكاتب ــ أو الراوى الراصد أحوال القرية ــ إماً بالتعليق المباشر أو ببعض الأساليب الفنية الأخرى كروايته للجرائم المتلاحقـة التى يغنى تتابعهـا وطبيعتها عن التعليق ، كقوله مثلاً فى قصة امرأة « وكان العظيم « ع » أقوى واحد فى ذلك العهد بعد أن تفاخرت به قـريتنا لعملياته الخمس الشهيرة : اغتال تـاجراً من بحـرى لحساب امرأة كفيفة ظلمها المقتول فى ثمن كيلة حبوب ، وطعن بالحربة كاتب عزبة مجاورة لحساب كاتب العزبة السابق . وقطع رقبة فارس تعوّد أن يمشى فى الأرض مـرحاً دون أن يقـول للناس السلام عليكم ، وعلق صاحب فرن فى واجهة باب الفرن من قدميه ولم يتجرأ أحد أن يفـك وثاقـة حتى مات ، ثم كـانت العملية الخامسة التى قتل فيها صياد السمك ووضعه مع عياله فى قارب وأطلق القارب فى مياه بحر يوسف مشتعلاً بالنار » .

وفى هذه العبارات يسلك الكاتب المنهج نفسه فيغفل ذكر المجرم « العظيم » ويرمز إليه بحرف « ع » إذ لا شأن للوجود « الفردى » فى ذلك المجال الذى يصبـح فيه الفـرد مجرد أداة لتنفيذ عادات البيئة وطقوسها ؛ ولهذا « تفاخرت به القريـة » لأن كل ما يـأتى به منسوب إليها . ويقصـد الراوى أن يبث الإحسـاس بشذوذ هـذا التفاخـر فيشير دون تعليق ــ وكـان ما حدث أمر طبيعى مشروع ــ إلى تفاهة بواعث بعض تلك الجرائم كاغتيال تاجر « لحساب امرأة كفيفة ظلمها المقتول فى ثمن كيلة حبوب » .

وتعظم السخرية أحياناً لتتحول إلى « كاريكاتير » يضحك بقدر ما يبعث على الروع والدهشة حتى ليصحّ عليه القـول المأثور « شر البلية ما يضحك ! » . وقصة «كوبـرى البغيل » مثال لذلك الرصد الخارجى الساخر الذى لا يكتفى بتسجيل حاضر ذلك المجتمع العجيب ، بل يمضى فيستخرج تـاريخه البعيد من أعماق للماء تحت كوبرى القرية ، حين يصرّ ضابط شرطة شاب أن يبحث عن سلاح ارتكب فى جريمة قتل وأبلغه

لمجهول أن السلاح قد ألقى فى « ترعة الديرِ وطية » . ويهبط غطاس إلى الماء بحثاً عن السلاح فلا يعثر فى أول الأمر إلاّ على أشياء ليست ذات شأن . ثم يستخرج هيكلاً صغيراً يعلن شيخ من الحاضرين «أنه لصابر بن الشيخ مسعود وتزعم امرأة أنه « لابن سعد الأعرج » فيعترض الشيخ موضحا أن ابن سعد الأعرج لم يقتل بل أحرق ! ويعود الغطاس فيلقى بجمجمة « تضوى مقدمتها حاملة سنّة ذهبية شهيرة . . رأس سلمان الغازى ! » ، ثم يلقى الغطاس بفخذ أعلن أحد الحاضرين أنها « فخذة المرحوم الشيخ الحاج حسن » فيعارضه آخر مؤكداً أنها للمقدس بباوى . ثم يرمى الغطاس بعظمة ترقوة عليها مزق قماش « وبدأت همهمات الناس تزحف فى حوار مختلط يحتمل معه أن الترقوة تخص حنونة أو سفيورة أو فريحة أو زوجة عزيز أفندى » . ومازال الغطاس يغوص إلى القاع ويطفو حاملاً آثار جريمة قديمة أخرى إلى أن هاج الناس واختلط أمرهم فانتهى إلى هذه الصورة العابثة الساخرة التى يرسمها الراوى بريشة « الكاريكاتير » . . ومالت أغصان أشجار الجميز وأسقطت نفراً فى الترعة ولم يعد الغطاس يجاهد وحده ليخرج المستور من تحت الكوبرى ؛ شاركه فى الأمر كل ذوى الخبرة فى القفز والعوم والغطس . وكل لحظة تمّر تسحب خلفها الناس من القرى ، والهياكل من بطن الترعة ، والصراخ من الأفواه ، والاقتراحات من الذين يعلمون. وتقدمت امرأة إلى الضابط طالبة منه أن يأمر فيبحث لها عن بنتها وزوج أختها . وتقدم طاعن فى السن طالباً البحث عن أطفاله الخمسة ! وقفز أناس من البر إلى المياه واختلطت الجماهير برجال الشرطة ، بحقول القمح بمشاهد القبور ، واعتدى شرطى على امرأة لاعنة ، وطعن صبى رجلاً تحت إبطه بمطواة دون سبب معلوم ، وسحب رجل امرأة من ساقها قاصداً أن يلقيها فى الماء ، وعابث شاب فتاة من الخلف فصرخت . وظهر وسط الناس باعة الطعمية ومجهّزو الشاى ومعدّو المعسل ، وحاول الضابط أن يجمع رجاله ليحافظوا على النظام غير أن أحداً لم يسمعه . وأخرج الغطاس هيكلين ، لكن الهيكلين سقطا من حافة الكوبرى إلى الماء ، وتحولت الترعة إلى فوضى متموجة موحلة مختلطة ، وداست الأقدام الهياكل والجماجم . . وتخلص الضابط من الناس متراجعاً للخلف واعتلى ظهر سيارة محاولاً الصراخ ، ثم أخرج مسدسه وأطلقه فى الهواء لكن الترعة ظلت تزمجر بالناس . . . صرخ الضابط : إن لم تتوقفوا فسوف أطلق الرصاص « فى المليان » . انخلع كوع الكوبرى وجانبه الأيمن ، سقط أفراد فى الماء ، امتلأت مياه الترعة بنبات القمح والهياج وأغصان الجميز والغطاسين والقلنسوات والأذرع والسيقان وخشب القارب وأعشاب بطن الكوبرى ثم بدأ رشاش الماء المتناثر من الأمواج العاتية يصطبغ بلون دموى يشبه لون الحكمة ! » .

وحين يلعب أطفال القرية فى « عملية خطف أميرة » لا يلعبون ما تعوّد أطفال القرى المعهودة أن يلعبوه ، فهم أبناء قرية يتحول الناس فيها إلى « أشياء » تحركها أيدٍ غير مرئية من طقوس موغلة فى القدم وتقاليد مرعيّة لها صفة القداسة ، وما ينبغى لأطفال قرية كهذه أن يلعبوا كما يلعب الآخرون ، بل عليهم أن يمرنوا على أن تستجيب أجسادهم ونفوسهم منذ الصغر لأوامر تلك الأيدى ونواهيها كما تستجيب الدمى على المسرح . وهم لهذا يقلعون أعواد الذرة الخضراء ويشذبونها ويصنعون منها « بنادق جميلة ذات دبشك من الطين المغطى بمسحوق الطوب الأحمر » . وأطفال القرى المألوفة يصنعون بنادقهم عادة من أعواد الحطب أو أعواد الذرة الجافة ، أما هؤلاء فيحيلون ما يمكن أن يصبح رغيفاً إلى سلاح . وكأنهم هنا رمز يتجاوز أوضاع القرية الصغيرة ليشير إلى ما يصنع « الأطفال الكبار » من ساسة العالم فى هذا العصر . ويتعرف الصغار إلى الجريمة كأنها شىء طبيعى من نسيج الحياة اليومية فى القرية ــ بل يبدو أنها النسيج الأوحد لها ! ــ ويختلط لديهم خيال اللعب ببشاعة الحقيقة : « فى المرة الأولى شاركنا ببنادق الطين فى الفرح الذى أقاموه بحرى البلد ابتهاجاً ببراءة حافظ أفندى فى قضية استدراج « عيّل » من أولاد البطران وخنقه وإلقاء جثته فى بئر السوق . . . وفى المرة الثانية وقفنا منكسى السلاح حزانى يوم مقتل عبد العظيم العمدة . كان خارجاً من قصره عندما « بجّ » بطنه عيار مرصوص بعشر قطع من ذات القرشين . . . » ويفكر الصغار فيما يمكن أن يصنعوه ببنادقهم ، فيقررون اغتيال الحاج غالب نائب العمدة أو قتل شيخ البلد ، أو شيخ الخفراء أو يخطفون أميرة بنت عبد . . !

على أن فى المجموعة قصصاً تخلو ــ أو تكاد ــ من القتل والدماء ــ وتتحول فيها الجريمة الجماعية إلى جريمة حضارية بيّنة الرمز إلى أوضاع اجتماعية وأخلاقية وسياسية معروفة فى هذا العصر ، ويصبح اختفاء الموقف الفردى و « الأزمة » أو « اللحظة النفسية » الشخصية ضرورة لكى يبلغ الرمز مداه من الدلالة على روح مرحلة حضارية كاملة أو عصر بأسره . وتصفو السخرية وتخلص من غلظتها المعهودة فى قصص القتل والدماء ، وتكتسب من أصالة الفكرة وطرافتها قيمة فكرية تخفف من لذعها وحدّتها وتحيلها من مجرد إدانة إلى باعث على الوعى والتأمل .

وفى المجموعة قصتان متكاملتان من هذا الطراز تكاد تكون الواحدة وجهاً آخر للثانية من حيث الدلالة وإن اختلفتا فى المادة

والموضوع ، هما « القربان » و « عباد الشمس ».أما القربان فتروى عن قرية فقد أحد أبنائها ذات يوم النطق فجأة لسبب غير معلوم ، ثم انتشر الداء يوماً بعد يوم حتى خرست ألسنة أبناء القرية جميعاً ولم يبق لهم إلا التخاطب بالإشارة . وكانت إصابة القرية فى ألسنتها فادحة ، فهى قرية « متاجرة ، كل كبارها ورجالات أعيانها تجار . . يعتمدون أول ما يعتمدون على تلك العضلة الكنز : اللسان . بلسانهم يجاملون ويجادلون ويستدرجون ويقسمون بالحى القيوم والكتب المقدسة ويمدحون ويكذبون ويغتابون ويدفعون ويدافعون ويسامرون . . » على أن القرية بعد حين تماسكت وبدأت تعيد النظر فى أمورها فى ظل هذا الوضع الجديد وعاد الناس إلى أعمالهم وقد لجأوا إلى اللغة البدائية الأولى ، لغة الإشارة . ومنذ ذلك الحين تغيرت حياتهم يوماً بعد يوم حتى طاب لهم فن الإشارة واستغنوا به عن الكلام والعمل وجلب إليهم الرفاهية والرزق الوفير : « ذبل اللسان وانكتم الصوت ، هذا صحيح ، لكن البلد لجأت إلى الأكف . تعثرت فى البداية وظل الكف يخبط فى الكف مؤدّياً مهام صغيرة كالنداء أو الاستحسان أو الاستحقاق أو الرفض أو الغضب . ثم لم تلبث الأكف أن صفّقت تصفيقاً خاصاً مريحاً ومسلّياً . فن وليد ، فن التصفيق ! بدأ يدخل فى دمها ونخاعها ويحل محلّ المواويل والحكايات والأسمار . . . ووجدت البلدة ذاتها تتحقق فى التصفيق وفى تنوع التصفيق . . وأصبح من السهل أن يقام السامر دون مغنّ على الإطلاق حيث تنسال الراقصة وسط الحلقة مهتزة على وقع التصفيق السارّ المغموس فى عمق الأعطاف والقلوب ، تصفيق على الكفّين وبالكفين وعلى الظهور وعلى الركب وعلى الخدود وعلى السيقان . . حتى جاء وقت غزوا فيه ليالى القرى الأخرى وأفراحها ، وقد تجد فى القرى الأخرى المغنى المبدع أو الراقصة المبدعة أو العازفة المبدعة لكنك ستجد حتماً كلّ « المصفقين » من قريتى ! » وهكذا احترفت قرية الراوى التصفيق وعزفت عن العمل وانغمست فى اللهو والملذات وأقيمت ساحات الرقص وخيام العبث فوق حقول القمح والذرة أو أخذ مكانها فى الحقول نبات الحشيش والخشخاش . وصدر قانون يحرّم زراعة « المحاصيل المجهدة للأرض كالقمح والذرة والأرز . . وتحايل بعضهم على قانون تحريم زراعة الحبوب وتشجيع زراعة « المزاجات » فزرعوا القمح خفية وسط نبات عباد الشمس ، فاضطرت السلطات أن تجرد المنطقة نقرة نقرة ، ونظفت زمام القرية من كل مارأته ضاراً من مزروعات » . ويمضى الراوى فى سخريته الطريفة فيقول » وقدم البعض إلى المحاكمة فصدر الحكم بالحبس على فلاح ضبطت فى حقله مجموعة من أعواد العدس ، كما نفيت أسرة فى القضية رقم ١٠٣٣ ج لقيام أفرادها بتنظيم عصابة لتهريب بذور الفاصوليا . . »

وإذا كانت السخرية هنا تنتهى أحياناً إلى صورة الكاريكاتير مره أخرى ، فإنها مع ذلك تختلف عن الكاريكاتير فى « كوبرى البغيل » إذ تتسق مع الصورة العامة المتخيلة للقصة كلها دون أن تفرض القياس إلى منطق الواقع ، وهى ــ إلى هذا ــ أكثر تفنناً فى رسم تلك الحياة الجديدة فى تلك القرية المصفقة اللاهية .

على أن إغراء الكاريكاتير والمبالغة والحرص على الانتفاع بالمأثور الشعبى تدفع الكاتب إلى كثير من « التزيد » والصور المستهلكة التى كان يغنى عنها وصفه الموفق لتحوّل القرية من العمل إلى اللهو والنفاق والتصفيق . ومن هذا التزيّد قوله : « . . فقد حكى أن أميرها ــ أو حاكمها أو عمدتها أو شريفها ــ كان يحتسى على الريق كوباً معصوراً فيه أربعة أو خمسة من الخراف البلدية ، وكان يحتفظ فى بيت الظهيرة بثمانى عشرة أنثى وفى بيت المساء بست وثلاثين . . وكان يتبلّغ قبل النوم بمسحوق الحشيش والسكر . . » . ومثل هذا الإسهاب والاستطراد كثير فى قصص الكاتب ، سنعرض له فى الحديث عن « فنية » هذه القصص . .

وما كان لمثل هذه القرية الفاسدة العاطلة أن تعمر كثيراً . والقرية هنا ليست ــ كما ذكرنا ــ قرية واقعية وليس لوجودها عصر معروف إذ تختلط الأزمان فى القصة فتبدو فى بعض المواضع كأنها أسطورة من أساطير الزمن القديم ، وتبدو فى أخرى كأنها قرية أو مدينة معاصرة . وليس عجيباً إذن فى منطق هذا الواقع المختلط أن تختفى القرية من الوجود ويختلف الناس فى علة اختفائها . لكن الكاتب يختم قصتها بمثل البراعة التى بث فى ثناياها فكرته الطريفة فيقول « وقبل أن نتعرض لشتى النهايات ــ المفترضة ــ التى حاقت بقريتى ، نتوقف قليلاً عند حادث وجد مهملاً وسط آلاف من الشوائب والأكاذيب . فقد روى أن رجلاً عتيّ السحنة تسلل إلى القرية وظل زمنا يجوس فى شوارعها وأزقتها . ولم يُدهش القرية فى الرجل الغريب إلا انصرافه المطلق عن مباهجها ومراقصها وملذاتها . . . واستطاع البصاصون تحديد مكان الغريب القادم . وانتشر خبر فى القرية أن الغريب قد استحوذ على بعض أطفالها وأنه يربيهم وسط دغل بين المقابر . وكمنت البلد للرجل وفاجأته بحصار وجذبته من وكره وضبطت لديه طفلين . واعترف الرجل بكلام أخرق مؤداه أنه أخذ على عاتقه تعليم الطفلين الكلام ! » ومهما يكن من أمر ما ساقه الناس أو تناقلته الرواة والأخبار عن طريقة

اختفاء القرية فمن المؤكد « أن القرية قد اختفت أو اندثرت وأن حيز الأرض الذى كانت تشغله مازال حتى اليوم . . مجرد بقعة رطبة سوداء مقفرة تئزُّ فيها الزنابير وتعشش فيها الحشرات وتخلو من كل نبات . وعند ما تسير فوق أديمها يمكن لك ــ إذا أنصت ــ أن تسمع أصواتاً تحت الأرض تموء وتنقنق » .

لكن هل اختفت تلك القرية الأسطورية حقاً من الوجود ؟ إن لبعض الأساطير طابع الدوام إذ تعبر عن معنى باقٍ فى النفس أو المجتمع ، والقرية بعد ذلك فى القصة لم تكن خالصة للأسطورة بل يمتزج فيها الخيال بالواقع . وهكذا يختم الكاتب قصته ختاماً يتردّد بين الإفصاح عن الرمز والرغبة فى الاكتفاء بالإيحاء به فى ثنايا قصته فينسب قول مؤرخه المعاصر إلى السكر : « وأثناء احتسائنا لبعض المشروبات الذهبيّة فى شاليه خلف الهرم ، نبهّنا مؤرخ معاصر بأن القرية مازالت فوق الأرض أيضاً . . لكنه عجز عن تحديد موقعها ، فقد كان فى حالة سكر بيّن ! » .

ويأتى الوجه الآخر للرمز فى قصة « عباد الشمس » وقد أشار إليها الراوى فى القصة السابقة تأكيداً لما بينهما من رابطة فى معناهما الكلى برغم اختلاف صورته المادية .

لا يعلم الراوى متى بدأت قريته تهتم بزراعة عباد الشمس ، ولعلّها ــ كما يشيع الراوى كعادته حين يريد أن ينسب الواقع إلى الأسطورة غير المحدودة بزمان أو مكان ــ قد مرّت بعهود مختلفة من الازدهار والإهمال حتى استزرعها رجل على حدود حقل قمح فظهرت « نباتات عباد الشمس الوارفة ذات الزهور الرحبة الصفراء والمركز الأحمر القانى ، تقف على حدود القمح والفول لتتلقى هجمات السوائم العابرة ونهشات الحمير المارة على الطريق ، فاستكثر منها الفلاحون واستخدموها فى هذه المهمة الخطيرة ، إذ كثيراً ما عانوا من ضعف نموّ محاصيلهم على رؤوس الأرض . كانوا قبلاً يستعينون بنبات الباذنجان أو الساسابان كى يحموا رؤوس حقولهم من امتداد الأيدى والأفواه لمزروعاتهم » .

وهكذا تبدأ الخطوة الأولى لنموّ الرمز والفكرة الكلية للقصة بهذا الحدث العادى الصغير كما بدأت القصة السابقة بحدث صغير إذ فقد أحد رجال القرية نطقه فجأة ذات يوم . وكما امتدت الآفة إلى ألسنة القرية جميعاً حتى استعاض الناس عن الكلام بالإشارة ثم التصفيق ، ثم احتراف اللهو وإحياء الأفراح بالتصفيق والرقص ، امتدت عيدان عباد الشمس لتقتل أعواد القمح والفول والبرسيم وتغنى الناس بالبطالة المترفة عن الإنتاج والعمل . ويتابع الراوى سيطرة النبات الدخيل على حياة أهل القرية شيئاً فشيئاً دون أن يعوا إلى أى مصير يسيرون ، فى تمهل تشيع فيه روح السخرية التى لا تخفى وإن بدت كأنها مجرد سرد لما وقع :

« . . تحرك نبات عباد الشمس من حدود الحقول إلى أحواض الحقول ثم فى ريشات الحقول ، ثم قام فلاح مغامر بزراعة ثلاثة قراريط مرة واحدة فأغرق القرية فى طوفان من اللب لوى الأعناق إلى عباد الشمس وانفتحت العيون ترصداً وانبهاراً » .

ومع أن القرية كانت تكره مثل هذه النباتات « الدنيئة » التى لا يمكن مقارنتها بالذرة والقمح والسمسم والفول والبرسيم فإنها بدأت تنظر إلى الأمر على نحو جديد حين تجرأ الرجل فاستزرع سبعة قراريط « وفى خلال تسعين يوماً حمل محصوله من اللب وباعه فى أقرب مدينة بجنيهات ورقية . . واكتشفت القرية أن عباد الشمس نبات مسالم قوى طيب ، لا يعبأ بانتظام الرى أو استمرار العطش ، لا يهتم بتنقية الأرض من الحشائش أو الدود ، لا يقيم وزناً للعصافير والفيران ، تمنحه السماد والسباخ فينمو ، وتحول بينه وبين السماد والسباخ فينمو أيضاً ، نبات مختلف عن القمح والفول وهذه المحاصيل الكريمة التى يؤذيها وطأة القدم العابرة أو هبوب الريح أو انكماش فترة الرى أو تأخر تغذيتها بالسماد أو ظهور صقيع مبكر . . » .

وكما كان التصفيق رمزاً مبتكراً موفقاً للاستغناء عن الكلام الذى هو مظهر التفكير ، كان توفيق كاتب كبيراً فى الاهتداء إلى عباد الشمس ليأخذ مكان ثمار الأرض المألوفة الطيبة . فإن ذلك النبات باسمه وبحركته الدائمة نحو الشمس يصلح من خلال قصة فنية جيدة كهذه القصة أن يكون رمزاً للخضوع والولاء الدائم المطلق فأزهاره « تستقبل الشمس فى الصباح وتنحنى غرباً لقرص الشمس فى الغروب » وهو ــ بصورته فى القصة لا بوصفه « محصولاً » نافعاً فى بعض البلاد ــ سريع النمو سهل الإزالة شأنه فى ذلك شأن الطفيليين ، جميل المنظر لا يفسد التربة فهو كائن موادع مسالم ، وبذوره ــ فى القصة ــ وسيلة للتسلية وإزجاء الفراغ والانصراف عن العمل .

وكما قدّم الراوى صورة طريفة ساخرة للقرية بعد أن انصرفت عن الكلام والتفكير إلى الرقص والتصفيق ، يقدّم صورة مماثلة لقرية عباد الشمس : « وبدأت محاصيل القمح والفول والبرسيم والقطن والسمسم والذرة والبصل تتراجع من الحقول ، تزحف للخلف ، تنزوى وسط عباد الشمس الذهبى الأسر الواقف فى الحقول نضرا حاتمياً كريماً ، والرجال يشملهم الحب والتعاطف والنساء تشملهن الحناء والعطور والنظافة ، وأصبح سهلاً أن يلقى الرجل ببذور عباد الشمس فى حقله ثم يطلب من جاره ــ إن رآه أو مرّ عليه . أن يرويها ، ثم يظل

يتقلب فى الرخاء حتى يمرّ عليه جاره ــ إن رآه ــ فيطلب إليه أن يذهب فيحصد محصوله ، حتى جاء وقت أصبح من السهل أن يقوم رجل واحد فى مساحة واسعة بالبذر والرى ، بل والاتفاق مع تجار المدن على التسويق دون انتظار لرأى جاره ، فالنعمة والحمد لله وافرة تجبّ الطمع من النفوس » .

وإذا كانت « المحاصيل المجهدة » قد انهزمت متراجعة إلى الزوايا المهملة فى الحقول ، فقد كان لدى القرويين . فى البيوت ماشية تحتاج إلى أعلاف وخضرة . لكنّ البهائم « المتغطرسة الغبية حملت مصيرها فى أفواهها ورفضت أن تأكل سيقان عباد الشمس ، طالبة أن تجلب لها أغذيتها من المناطق الأخرى ، الفول والبرسيم والشعير ، كما تجلب كل مواد البيوت من رغفان ولحوم وزيوت . . وأبى الناس أن يقعوا أسرى للحيوانات بعد أن أبوا أن يقعوا أسرى للبقول والقطن والحبوب . . . » هرب جمل فلم يعبأ أحد بإعادته ونفق بغل وجحشان ، وتناطحت جاموستان حتى هلكتا صريعتين لتثيرا فى القرية المرح . . . وانتشر فى القرية أبناء القرى المجاورة يبيعونها اللبن الرائب والرغفان والطعمية واللحوم والزبد ، وانتشر فى القرية أبناء القرى الأخرى يجمعون الأبقار والحمير والأرانب والماعز ، وحقول عباد الشمس تتسع وتتسع وتحاصر النخيل وأشجار السنط والجميز والنبق والتوت ، وكلما اتسعت أفرزت فى الجيوب المال والمتعة والراحة والنعيم . . »

وبعد أن كان الفلاح يدافع عن حقله ومحصوله ، بل مِن أجل أردب قمح فى صومعته ، نفض الفلاحون عن أكتافهم البنادق ، وبعد أن كانوا يدفعون عن أنفسهم غائلة الأوغاد واللصوص ، عهدوا إلى الأوغاد واللصوص بحماية القرية ، واستعانوا بالأغراب حتى فى تنظيف القرية وكسح النفايات ، بل لقد شاع أن بعض المواطنين تركوا للغرباء « مهام أخرى أكثر حساسية تتعلق بالنساء ! » .

وكما « صدر الحكم بالحبس على فلاح ضبطت فى حقله أعواد من العدس » وضبط الغريب يعلم طفلين الكلام فى القرية الخرساء ، نسبت القرية تلك الشائعات عن نسائها إلى شابين غريبين « عرف عنهما غرامهما بالفول والقمح » وطردت مخرّبا « لقيامه بإشعال نيران فرن قاصداً أن يجرب فيه عملية الخبيز ، مذكيا روح التخلف بين المواطنين » .

وتطول هاتان القصتان فتستغرق « القربان » تسعا وعشرين صفحة وتبلغ « عباد الشمس » أربع عشرة . كما تطول بعض قصص المجموعة الأخرى فتقع « اغتيال » فى ثمانى عشرة صفحة ، والجبارنة فى أربع عشرة . ويعود هذا الطول إلى أن الكاتب ـ أو الراوى ـ يرصد تطور الموقف والفكرة المحورية على مهل ، متدرجا من العادى المعقول إلى الطريف الشاذ المحمّل بالرمز والدلالة ، ويقتضى ذلك ـ فى الأغلب ـ أن يبدأ التحول عند فرد ثم يعم أبناء القرية بالتدريج ، أو فى مشهد صغير يتداح شيئا فشيئا إلى أن يشمل مظاهر الحياة فى القرية وأهلها جميعا . ولابد لكى يلبس الواقع ثوب الرمز الشبيه بالأسطورة من مثل هذه الأناة ورصد الظاهرة فى نشأتها ونموها من خلال جزئيات كثيرة تتعاون فى تشكيل الظاهرة فى صورتها النهائية الشاملة .

على أن هذا الطول يعود كذلك فى بعض المواضع إلى أن أغلب قصص المجموعة تُحكَى على لسان راوٍ يرصد حياة الناس فى القرية ويحملهم جميعا ما يريد من دلالة كلية . وهو لا يصور لحظة نفسية عند فرد أو موقفا صغيرا خاصا أو مشهدا محددا يجعل للقصة عمقا رأسيًا ، بل يجيل بصره الراصد فى أرجاء القرية فيشهد « بانوراما » شديدة السعة متعددة الأشياء والأحياء ، يحاول أن يستشف وراء اختلافها وتعددها ذلك المعنى الكلى الذى ينشده . وهو فى هذه الرؤية وذلك الرصد يظل فى موقف المراقب الذى لا يزج بنفسه فى الأحداث وكأنه « غريب » يعجب من أمر هؤلاء القوم ويستطرف ما يأتون ويسخر مما يعتقدون برغم حديثه عن القرية فى أغلب القصص بقوله « قريتى » . وقد مكن هذا البعد النفسى للسخرية الناقدة من أن تتحول إلى « تهكم » وللرؤية النافذة لكى تنتهى إلى سعى وراء الطرافة والفكاهة فى كثير من أجزاء القصة فتصيبها بشىء غير قليل من التفكك . والحق أن قصة عباد الشمس تبدأ فنيا بعد بضعة صفحات من بدايتها المكتوبة ويتخللها كثير من الاستطراد الذى كان يمكن أن يستغنى عنه فتصبح القصة أكثر نضجا وإحكاما . ولعل بداية القصة تمثل هذا السعى الدائب وراء الطرافة من ناحية ومحاولة المزج بين الواقع والأسطورة من ناحية أخرى ، وقد تنتهى الطرافة إلى فكاهة غليظة فى بعض الأحيان ، وقد يمكن الاستعاضة عن محاولة المزج فى البداية بما يشيع من ذلك فى ثنايا القصة ومشاهدها . « أصبح متعذرا الآن أن أروى شيئا على لسان أمى فقد استكانت تهوّم فى بلادة بجوار فرن مهجور وتبسم فى طيبة لجيوش النمل الزاحفة حول جسدها الحنون المسترخى . كما أن أبى وجد محشورا ـ فى الشتاء قبل الماضى ـ بين ردفىْ امرأة بدينة انحشرت بدورها بين قالبىْ طوب . ولم يعد مناسبا أن أستعين بألسنة الآخرين ـ لا لأن الألسنة قطعت كما يشيع الموتورون ـ بل لأن هذه الألسنة استغرقها النوم الدافىء الحكيم . وعلى ذلك فقد قدر لى أن أجاهد كى أروى حكايتى معتمدا على جهودى ، جهودى

وحدى ، ألم يحن الوقت لتعاوننى يا صديقى كى أستطيع الوصول إلى فراشى ؟ . . . حتى الملك أقسم مرارا لوزرائه أن علاقة عباد الشمس بقريتنا قديمة وراسخة وأقدم من تلك الأحقاب التى كان لون الطماطم فيها بنفسجيا ضاربا للزرقة والأسبوع ثلاثة عشر يوما والكون يضاء بخمسة أقمار والجهات الأربع الأصلية اثنتين فقط . . . »

ولابد للناقد لكى يبيّن جور مثل هذا التزيد على فنية القصة من اقتباس لا مناص منه برغم طوله ، إذ يمثل أسلوبا عرف به الكاتب ، ولعلّه كان موضع إعجاب من بعض القراء والنقاد ، ولا بد للوصول إلى كنه الحقيقة فيه من عرضه بكثير من التفصيل . يحكى الراوى بداية ازدهار عباد الشمس فى قريته فيقول « ازدهر عصر بذور عباد الشمس فى عهد الأب عبد القدوس . غلى البذور ـ مع الشيح الأصفر ومنقوع أظلاف الحمير وعالج البواسير ودود البطن . سحق بذور عباد الشمس مع حبة البركة وخلاصة زيت الخروع وعرض المسحوق ثمانية أيام من شهر بؤونة ليحصل على أكسير فك رباط العرسان . حمص البذور المرطبة ببخار زيت الزاج وعالجها برماد الشعر المحروق ليصل إلى مزيج اكتشاف لصوص البهائم . قلى البذور فى السمن البلدى وجففها فى ضوء القمر وأضاف إليها زيت السمسم ودهن بالمستخرج الأثداء الضامرة والسرّة المنفوخة والعيون الرامدة . صحن الحلبة مع نخاع الجراد وأضاف إليها بذور عباد الشمس وكمرها فى تراب الفرن ليحصل على سفوف يمكن به علاج الاستسقاء والحسد والغيرة ووقف النزيف ، وأضاف للمسحوق جمّار النخيل وسم الثعبان لينجح فى معالجة موت الذريّة وتساقط الأسنان والشعور بالوحدة ، كما استطاع الأب عبد القدوس ـ وقبل أن تتواطأ ضده شيطانة عشقها فأشعلت فى وكره النار ـ أن يصنع من بذور عباد الشمس اللبية ذات الخطوط السمراء علاجا للبهاق والدورة الشهرية والشلل الرعاش والحدّ من سلطة الشياطين والتبوّل فى الفراش والفتاق والتئام الجراح وإفساد مكائد الأعداء والهرش واللواط وتساقط الأطراف والنحافة وإطالة الجماع والقراع ! »

وواضح أن القصد من وراء هذه التراكيب والألاعيب اللفظية أن يبيّن الراوى كيف استغل بعض المنتفعين المشعوذين هذا النبات وأوهموا البسطاء بقدراته الواسعة الخارقة . وقد كان الراوى يستطيع أن يمضى فى تلك التراكيب المصطنعة فيملأ بها بعد ذلك صفحتين أو ثلاثا أو كما شاء ، إذ لا نهاية لمثل تلك التخيلات اللفظية المتحررة من المنطق ، لكنه ما كان فى النهاية ليزيد على ما كان يمكن بيانه فى بضعة أسطر لتصبح القصة أكثر إحكاما والمفارقات أقل غلظة . ولا يمكن أن يبرر هذا التزيد بدعوى أنه أسلوب جديد فى كتابة القصة يتحلل فيه الكاتب من منطق العبارة اللغوية المعهودة ، لأن مثل تلك التراكيب ليست داخلة فى بناء القصة الفنى ولا هى تعبير لا شعورى عند بعض شخصياتها أو كابوس ثقيل أو تأويل لحظة خبال أو تهاويم مخدور أو غير ذلك مما جرى عرف الكتاب المحدثين على الانتفاع به فى كتابة القصة والرواية الجديدة .

ويبدأ محمد مستجاب قصته القربان بما بدأ به القصة السابقة مازجاً بين الواقع والأسطورة ومتفكّها وساخرا ومستطردا على عادته فيقول : « لا نعرف بالتحديد متى حدث ذلك ، لكنه بالتأكيد حدث . ورد ذكره على لسان أبى ، ولم تنكره أمى ، وثرثر فيه يحيى حقى ويوسف إدريس وخليل عيسى الغار وعلى الجهينى والخواجه بساده والمقدس بباوى . وعبد الودود الأخنف كان أكثر القوم إلحاحا فى تأكيد حدوثه ، ويوسف إدريس حاول مستميتا أن يحدّد زمان حدوثه وتجرأ ذات مرة وقال إن ما حدث حدث منذ زمان طويل ، وعلى وجه الدقة أيام الكوارث التى اجتاحت سدوم وعمورية . . . »

ولاشك أن فى ذكر سدوم وعمورية إشارة إلى ما كان ينتظر تلك القرية الفاسدة الراقصة الخرساء من دمار ، لكن هذه المقدمة المختلطة وما يتلوها من حديث طويل عن شيخ القرية الذى كان يملك كتابا أصفر مطلسما به تاريخ القرية وما جرى فيها من أحداث ، لا تمثل إلا هذه الظاهرة التى يخرج بها الكاتب عن « فنية » القصة إلى فرض شخصيته الخاصة فى الدعابة والفكاهة .

وليس هذا الأسلوب جديدا على الكاتب فقد اصطنعه فى روايته « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » فى بعض مواضعها وفى مقدمتها إذ يقول « واحد فى هذه الدنيا لا يمكنه أن يحدد العام الذى ولد فيه نعمان . يقينا كان الراشيستاغ الألمانى قد أحرق تمهيداً لأن يتخلص أدولف من المعارضين للرايخ الثالث ، كما أن لينين كان حتما قد مات وسلم روسيا الاشتراكية إلى خلفه العنيد ، ومن المتعذر أن تشمبرلين قد تولّى أمور العظمى بريطانيا حينذاك . وليس من المؤكد أن يكون عمى محمد « بكسر الميم الأولى والحاء » قد خرج من السجن فى قضية استزراع الخشخاش وسط القطن ، وهو الوقت الموازى لحكاية ساعة جدى الحاج مستجاب ! »

وقد تصبح هذه الثرثرة خيوطا أساسية فى نسيج القصة عند مستجاب حين لا تكون مقصودة لطرافتها أو لما تحمل من فكاهة بل لكى تمهد لما يرمز إليه ختام القصة وتؤكد دلالته ، كما فى

قصة حافة النهار . فقد كانت الأمور فى القرية تجرى على عادتها كل يوم قبيل المساء و « الحاج » يعود من حقله على ظهر حمارته وقد ضم طفله الوحيد إلى صدره ، وهو يسوق بقرته وعجلها الصغير ، وكانت حيوانات الحقل البرية كالثعلب والنمس تمارس حياتها المعهودة فى القنص أو محاولة الاختفاء ، والطيور تعود إلى أعشاشها محدثة جلبة يفزع لها العجل الصغير ، والكلاب تهبط من فوق الجدران متشممة رائحة طعام العشاء « وخرجت أرانب يامنة أم محمود من جحورها وانتشرت متوهجة العيون تتنسم الأعواد فى التراب ، وجسّت الحاجة شفاء مؤخرات فراخها لتطمئن على البيض ، ونادت ابنتها وسبّتها لتخاذلها فى نقل الماء من الزير إلى الأباريق قبل أن يأتى الليل ، واستطاع محمود عبد الجابر أن يشدّ وثاق جمله أمام الباب بادئا فى تضميخه بالزيت الأسود كى يخفف عنه الجرب » . . .

وصور أخرى كثيرة متفرقة لحركة القرية فى المساء ولألوان النشاط الصغيرة التى يتهيأ الناس بعدها للعشاء والفراش . . . وفجأة تنقلب الصورة ويسيطر التوجس على الناس والحيوان ويتوقّفون عما كانوا فيه من حركة ، « ويسكن جسد القرية وتنتصب آذانها متنسّمة أى صوت فى آفاق السكون . « ويدوّى عيار نارى يسمع بعده بثوان صراخ القرية الملتاع « الحاج وطفله انضربا بالرصاص ! »

على أن صورة المساء فى القرية لم تخل مع ذلك من بعض التزيد عند الكاتب والانسياق وراء طرافة الصور المرصودة وكأنه يتبع أسلوب المذهب الطبيعى الذى يحتفل احتفالاً مسرفا بدقائق البيئة وتفصيلاتها إذ هى مهاد لغرائز الإنسان الفطرية الأولى التى ما زالت تخفى الحيوان الكامن تحت جلدته الحضارية . وكما كان يستطيع الكاتب أن يملأ صفحات وصفحات فى المزاعم التى دارت حول فوائد عباد الشمس ، كان ـ إلى جانب الصور الكثيرة التى ساقها للحياة فى مساء القرية ـ يستطيع أن يمضى فيملأ مزيداً من الصفحات بمزيد من الصور الطريفة والفكاهية . والقضية فى الحقيقة قضية « تناسب » بين أجزاء العمل الفنى يفتقده القارىء فى كثير من قصص الكاتب . وقد يعجب القارىء بلقطات الكاتب البارعة وقد يضحك لفكاهته أو سخريته اللاذعة لكنه لا يلبث أن يشعر بالقلق إزاء كل تلك الصور المتشابهة ـ على اختلاف مظاهرها ـ والتى يمكن أن يغنى بعضها عن بعض ، أو يمكن الاستغناء تماماً عن بعضها . فماذا يجدى القارىء مثلا أن يعلم فى هذه القصة أن أم كامل « نصبت الطبلية فى مدخل الدار ورصّت عليها صحن ملوخية وصحن قلقاس وطبقتين من العيش المقمر فى تراب الفرن ، ونادت على محمود ـ زوجها ـ للعشاء فأقسم على رفاقه أن يقوموا معه ليشاركوه الزاد » ؟ وهل كان الأمر يختلف كثيرا أو يخفى مدلول القصة لو أنه ... صحنا من خضار آخر وطبقتين من عيش غير مقمرّ ؟ أم ترى يقدّم الكاتب صورة أمينة لحياة القرية المصرية أمام ساكن المدينة أو القارىء الأجنبى ؟ وماذا يجدى إذا عرف القارىء أن « الذئب أغلق العين المفتوحة وفتح العين المغلقة » وأنّ « الخواجه ينّى مرّ عائدا من الطاحون مضمخا باللون الأبيض وقال للجالسين فى الشوارع : السلام عليكم ، أو أن « صلاح إبراهيم ظل واقفاً أمام منزله (الذى باعه لمحمد عبد المنعم ويقيم فيه بالإيجار) مرتديا جلبابه المكوى النظيف مستمتعا باحترام العابرين له . . » ؟ لاشك أن « تصميم » القصة تصميم جيد وأن الالتفات إلى المفارقة بين بداية القصة ونهايتها كان يقتضى شيئا من التفصيل فى وجوه من نشاط الناس والحيوان فى المساء ليبدو المعنى الكلى واضحا من خلال المفارقة ، لكن الإلحاح على هذه الوجوه يخرجها من « وظيفتها » الفنية ليصبح بعضها تكرارا مقصودا لذاته لا يضيف جديدا إلى الصورة العامة .

ولعلّ أكثر قصص المجموعة إحكاما وأكثرها تحررا من شخصية الكاتب ودعاباته وطرائفه قصة «الفرسان يعشقون العطور» فهى ذات «تصميم» أقرب إلى تصميم القصيدة وخلفية أحداثها من مظاهر الطبيعة وحركة الإنسان والحيوان والطير تتناسق مع المواقف الثلاثة التى يصور كل منها مقدم فارس شجاع قد عقد العزم على أن يقاتل الأميرة الفاتنة التى تربعت على عرش القرية واغتصبت حقوق أهلها ، ولكنه أمام إغراء الجمال والترف والثروة يفاوض بدل أن يحارب ويتزوج الأميرة ، وفى نهاية كل مشهد من المشاهد الثلاثة خرجت الفاتنة من قصرها ساحبة خلفها جسد الفارس العتيد المضمخ بالعطور ظلت تجره فى الشوارع حتى سويقة القرية ، ووسط الميدان فرشت جسد الفارس المضمخّ بالعطور وقطعت رأسه» ويخيب أمل الجماهير حتى يفد الفارس الثانى فيختم مصيره بهذا المقطع نفسه ، وكذلك تختم حياة الفارس الثالث ، ويرتفع أسلوب القصص إلى مستوى التجريد الشعرى للموضوع ، وتؤدى المشاهد المبعثرة التى اعتاد الكاتب أن يسرف فى استخدامها فى القصص الأخرى غايتها الفنية والنفسية . وشبيه بهذا «التصميم» وإن جاء فى رقعة أوسع ، ما يلحظه القارىء فى قصة «الجبارنة» وهى قصة رمزية ذات مقاطع ثلاثة يصور المقطع الأول استجابة أهل القرية ، كما يستجيب القطيع ، لأمر كبيرهم جابر وهو على فراش الموت بأن يقتنوا جملا . وكما أغرى الخرس أهل القرية بالتصفيق والرقص وتفننوا فى الانتفاع

بمزايا عباد الشمس ، انتفع «الجبارنة» بالجمال : «امتزجت الجبارنة بالجمال وامتزجت الجمال بالجبارنة ، ارتفعت أسقف بيوتهم وارتدوا الحبرة والكوفية والمراكيب الأنيقة ، وبزّوا العربان فى صناعة الهوادج وتنميقها ، ونجحوا فى اكتشاف مزيج جديد لعلاج الجرب ، وتمكنوا من حفظ اللحوم المتبّلة شهورا ، وقام «جابران» متجاوران بتخزين الدهون وبهريز العظام وتمكن جبرون من احتكار جلود الجمال وأجاد تسويقها فى النجوع المترامية فى الوادى ، ونجح جبرة صبور فى استحداث علاجات البهاق من أحشاء الجمل ، وللصمم من طبلة أذن الجمل ، وللسير أثناء النوم من خف الجمل ، ولاضطراب الدورة الشهرية من نخاع الجمل ، وللتزود بالثقة ليلة الزفاف من إحليل جمل ، ثم نجح جبرة أكثر صبراً فى تجفيف عروق الجمل وسحقها مع الوبر المحروق وشحم مؤخر الرقبة ليصل إلى مزيج لعلاج العقم فأزاد النجع شموخا وفخرا وزهوراً» وبرغم التصميم الجيد للقصة لم يستطيع الكاتب أن يخلص من ولعه المسرف فى توليد الصور الطريفة التى لا تضيف إلاّ عبئاً على البناء الفنى للقصة وهى تكاد تكون نموذجا كاملاً لما صنعه القروى الدجال بنبات عباد الشمس . على أن الكاتب قد ختم المقطع بقول ذى دلالة ملحوظة يفصح عمّا وراءه من رمز ، إذ ينتهى أفراد «القطيع» من الجبارنة إلى أن يصبحوا كذلك الحيوان الذى أمرهم كبيرهم أن يقتنوه : «حتى إن أجساد الجبارنة استطالت ورقابهم علت ، وشابت أصواتهم غنّة تدفقّ المياه من القلل ، وغلظت عيونهم وقصرت آذانهم ، ثم لم تلبث مشافرهم أن انشقت وأقدامهم أن تفلطحت» .

وفى المقطع الثانى يأمرهم كبيرهم الجديد وهو على فراش الموت بأن يقتنوا بغلا ، فينحدرون درجة فى سلم القطعان ، ثم يأمرهم الكبير الثالث باقتناء «حلوف» فيهبطون إلى أسفل درك !

والمجموعة بعد ذلك كله تنبىء عن قدرة فائقة على اقتناص التجربة المبتكرة ذات الدلالة الكبيرة على المعانى الإنسانية والمواقف الاجتماعية ، وللأستاذ مستجاب سيطرة خاصة على لغته ، يحفظ لها فى أكثر الأحوال سلامتها ورصانتها ، وشاعريتها فى بعض الأحوال إذا اقتضى الأمر ، ويخرج فيها على غير المألوف أحيانا ليقترب من طبيعة الواقع أو يشيع فى القصة روح السخرية أو الفكاهة ، وإن دفعه حب التفرد والتميز إلى المغالاة والاستطراد ، ولو راجع نفسه قليلا فى اتجاهه هذا لكانت قصصه أكثر إحكاما فى بنائها الفنى وأعظم قدرة على الإيحاء بما يبثه فيها من رموز ودلالات .

عبد القادر القط



النجوم ، ويملأ الطريق إليها بالمخاطر والأهوال ، ثم يستعذب بعد ذلك المحاولة ــ مهما أخفقت ــ للوصول إليها ؟ أم هو الصورة المثلى : الكمال المطلق الذى حاول الإنسان خلال مسيرته الطويلة أن يكونه ، فلم يفلح ؟

أم هو غير هذا وذاك ؟

إن الروائى محمد جبريل عندما يتعامل مع التراث ، لا يقف به عند حدود الموروث ، هو يستفيد منه بقدر ما يخدم فكرة مطلقة أو قيمة شمولية أكبر ، فالإمام المنتظر ليس ــ كما يقف به الموروث ــ إطارا مثاليا لصورة الحاكم العادل المرتجى ، المنزه عن النقائص ، أمل الرعية المتجدد ، الذى قرأ القرآن وأحكم السنة ، وعرف التأويل كما عرف التنزيل ، وفهم الناسخ والمنسوخ ، والمحكم والمتشابه ، والخاص والعام ، وما تحتاج إليه الأمة فى دينها مما لابد منه ولا غنى عنه ، على بينة من ربه ، ينفذ أحكام الله ، ويقيم الحدود ، ويصون الحقوق ، ويرد المظالم ، ويحفظ الثغور .

إن البعد أكبر، والمنشود أشمل وأرحب ، وأى وقوف بالعمل

إمام آخر الزمان ..
حيرة الإنسان بين الدونية الممقوتة والكمال المطلق

الداخلى طه

ديناميكية الحركة ماثلة منذ البدء ، تفجرها وتتواصل بها دلالات المواقف والصور ، تترى تلقائيا وبلا انقطاع ، تصب ــ بتأثيرها النفسى ــ فى روح العمل وجوهره ، تتيح ــ وكأنها الحياة ــ النبض المنتظم ، فتتلاحم الجزئيات والتفاصيل تلاحما بناء وموحيا .

كان المكان ــ فى إيقاعاته العديدة ــ توأم الزمن ، حينما يتسع ويمتد ويترامى حتى تكاد أطرافه أن تستقطب الأرض كلها ، وحينا آخر ينحسر ، يلملم أطرافه المترامية شرقا وغربا ، فيستحيل إلى زاوية أو محراب أو سوق . لكن الأطراف المترامية : الأمصار البعيدة ــ مهما تناءت ــ هى المشدودة ــ دوما ــ بخيوط خفية إلى المحور ، إلى حيث نقطة انطلاق الأحداث وتفاعلها ، هى ملتحمة معها تأثيرا وأيضاء وتأثرا . .

هى الرحلة تقصر أو تطول ، مصحوبة بومضات الحلم سواء لاحت أم توارت ، والإنسان المؤمل أسير الومضة الخاطفة ، يقتنصها ، يتتبع هداها ، يقطع السهل والجبل للوصول إليها .

*

هل الإمام هو القيمة الغائبة ، التى ينشدها الأنسان ، يحاول بنفسه أن يحيطها بغلالات ضبابية أسطورية ، يرميها خلف الفنى عند مبتغى محدد ، اعتمادا على الحدوتة الموظفة ، يمكن أن يجنى عليه جناية واضحة .

ومالنا نذهب بعيدا ، فالحلم قديم ومثالى ، أسطورى وطموح : الكمال المطلق والجوهر الخالص والسمت المهيب ، والإنسان هو المؤمل والمنظر ، يتصور المثال لنفسه ، يصنع له السمت والسمات ، يكسيه بغلالة شفافة من الطهر والنقاء ، يغذيه بكل القيم العليا والمثاليات المطلقة ، يتجاوز به حدود البشرية ، فهو الكائن الأرفع والمخلوق الأمثل الذى لا تحده الأمكنة ولا تكابره المسافات ، ولا يناله الزمن .

الانتظار دهر بطوله ، والبغية بعيدة لكنها قريبة ، ينشدها الإنسان . فإذا أعيته رحلة البحث والطلب وضع يده على أقرب صورة لها ، يغذيها هو بنفسه ــ ولو بالوهم ــ بكل الصفات الغائبة فى الوجدان ، يخلع عليها كل ما حملته الأسفار القديمة من ملامح وسمات وطباع وأحوال ، فإذا اكتملت الصورة وأشرقت بأنوار الوهم هتف كالعاشق :

- هذا المنتظر !.

«ارتدى زى الإمامة : دشداشة بيضاء ، عليها بشت موشى بالذهب وعمامة مقلوظة وسيف ذهبي نقشت عليه أسماء آل البيت تعاقبا حتى اسمه الشريف» .

التزامن هنا مسألة شائكة ، والتعامل معه يحتاج إلى دربة ومهارة ، وقدرة على التوفيق ليكون فى منتصف المسافة بين التحديد (بفعل الأحداث ودلالتها الزمنية) والإطلاق (مراعاة للمضمون الأرحب) .

هذا التوفيق فى التوازن بين لحظتين زمنيتين متباينتين نجده ونلتقى به فى كثير من الجزئيات والتفاصيل :

«شجع على إنشاء الأسبلة والكتاتيب ، قصر عضوية الأندية والألعاب الرياضية على الرجال ، نادى حتى تدخل الكهرباء بإيقاد القناديل فى الطرق والأسواق » .

الجزئيات هنا تتسق ـ كما قلنا ـ مع لعبة التزامن ، فهى لم تقف حائرة بين لحظة ماضية متمثلة فيما وراء دلالات المفردات : الأسبلة والكتاتيب والقناديل ، ولحظة آنية متمثلة فى الدلالات الزمنية لمفردات مثل الأندية والألعاب الرياضية والكهرباء ، بل هى استقطاب للزمن الأزلى ، حيث تتماثل اللحظتان فى موقف واحد .

هى ضرورة فنية وحتمية بالطبع ، حرص عليها الكاتب فى تفاصيله وجزئياته ، وجعله واعيا بالبعد الزمنى المطلق فى مواكبته للسياق العام .

«.. ورفض عبد الحكيم ، الابن الأوسط للشيخ سعود عبيد الموظف بالبلدية (لاحظ كلمة البلدية) ان يسعى لصلاة الجمعة ، نصحه الواعظ ، ثم وبخه ، ثم انهال عليه بعصا فى يده ، فلم يتركه حتى صحبته الشرطة إلى قلعة (لاحظ كلمة قلعة ايضا) الزهراء» .

كلمتان من بيئتين زمنيتين فى موقف واحد ، فماذا يعنى هذا ؟ . .

إنه الإبحار باللحظة الزمنية عبر رحابة الإطلاق والتعميم تمشيا مع المستهدف العام .

*

ترتبط الرؤية الكلية فى العمل بإيقاعات الواقع ، غير أنها تعبره من خلال توظيف خاص يحقق كثيرا من المنشود ، هى رؤية واعية وان كانت المسيرة عوالم من المطلق ، تستعين بالصورة والجزئية والكلمة لتكثيف الحدث الرئيسى وتطويره .

«تمخضت الأحداث عن سقوط «المثال» ، ما كان مأمولا تسرب من بين فروج الأصابع ، تأكدت فجيعة على عبد الحسين فى «منتظره» الذى راح يأخذ بالشبهة ، ويعاقب بالظنة البرىء ، البرىء بالسقيم ، والمطيع بالعاصى ، والمقبل بالمدبر» .

هل يتوقف على عبد الحسين عن ممارسة الحلم ، عن ممارسة الطلب ونشدان الكمال المطلق . إن هذا لا يتسق مع المنشود والمبتغى .

الطلب متواصل ، ولو استلزم الأسفار والترحال ، والانتظار ، فهل تتمخض المحاولة عن الحلم الربيعى ؟

قبل أن يستبد الانتظار بالقلوب الملتهفة تلوح الأشراط فى منتظر جديد ، فيفد الحالمون من الفتح وبغداد والقاهرة ونواكشوط والفاطمية وبيروت والأمل والرباط وطرابلس الغرب والحسينية ، يعايشون عذوبة الصوت وحسن البيان وقوة الحجة والقدرة الفائقة : «رويت عن طفولته خوارق وأعاجيب ، حمل به على غير العادة ثلاث سنين ، وهطلت السماء صيفا ليلة مولده ، وغمر الكون نور الهى ، وهربت الأرواح الشريرة والجان ، تكلم بغوامض الأسرار وعلوم الحقيقة ، وهو ابن سبع سنين ، يمشى على الماء ، ويصعد فى الهواء ، ويخضع الوحوش» .

ها هى المثالية المطلقة تتجسد من جديد ، لا ضير فى أن تشخص فى صورة إمام تتلمس فيه رعية مقهورة ملاذا وأمنا ، كما أنه لا ضير فى أن يتمخض عن هذا التشخيص أكثر من دلالة ، كالتنظير للقيادة المرتجاة أو استشراف بانوراما للعدالة الشاملة ، أو الارهاص بعالم أسعد حالا . لكن سيظل البعد الرمزى ـ كما أسلفنا ـ قائما ومتواجدا . فالكمال المطلق يشار إليه ولو بالفعل المادى فى أكثر من موقف : «يباشر بنفسه مشارفة الأمور وتصفح الأحوال ، أنصف العباد ، وكف الأذى عنهم ، ولم يغفل عن فقرائهم» . . «فتح الأبواب وسهل الأسباب وعمر البلاد» . . «شاع ذكره وطار صيته فخطب له فى الفتح والقاهرة والخرطوم والأمل وبغداد وبيروت وعواصم أخرى» .

خيبة الرجاء لا تأتى دفعة واحدة . دقات المطرقة تبدأ هادئة متباعدة ، ثم تترى فى شدة ، انفلتت الأشراط واحداً بعد الآخر ، ولم يبق عزاء فى شىء غير اجترار المرارة .

- وهل يعد الإمام خائنا ؟
- لقد ارتكب ما هو شر من الخيانة ! .

الردة الملعونة ، السقوط إلى الهاوية مرة أخرى . . هذا الإنسان ما أتعسه ، مجبرا عرف الضعف والمهانة ، مضطرا تلفع بالخيانة والغدر ، محاصرا مارس الطعنة والسقطة ، ومن حقه أن ينشد المثال لنفسه ، المثال المتفرد الذى يحوى الكمال المطلق ، من حقه أن يجدّ فى الطلب ـ ما بقيت له بقية من حياة ـ سعيا وراءه دون هوادة أو تراخ ، ومن حقه ـ بل شرف له ـ أن يعيد المحاولة كلما أخفق ، كلما تأكد له أنه مشدود ـ بلا ذنب ـ إلى دونية ممقوتة . فعلى عبد الحسين تجسيد للإنسان بكل متناقضاته : بضعفه وقوته ، بنقصه وكماله ، وهو عندما يبدو له بصيص من أمل نحو الصورة المثلى لنفسه يسير على هداه ، والإمام ما هو إلا هذه الصورة التى تدين بكثير من رتوشها وظلالها لعلى عبد الحسين ، المدافع والمتعاطف والمفجوع أيضا .

يخبو الضوء ـ كما بدا ـ شيئا فشيئا حتى تحل الظلمة الموحشة من جديد ، ويستشرى الظلم ، ويعم الخوف ، وتتبدى للإنسان المؤمل نواقصه المورقة ، تتكشف له عوراته الفجة . . فهل يكف عن ممارسة الطلب ؟ . .

بالطبع لا . .
- الإمام لا يزال مستترا.

- ما يدريك ؟
- نحن على اتصال دائم به .
- ومن أنتم ؟
- نحن المؤمنون بغيبته .

«وهل يخضر العود بعد الذبول ؟ هل يطلع الفجر بعد الأفول ؟ هل يبسم الدهر بعد تكشيرة أنيابه» . .

ولم لا : أليس الصحو بعد النوم ، والبعث بعد الموت ، والنهار بعد الليل ؟ . . كما ارتجى على عبد الحسين : أمر الإمام أعضاء الحزب ــ حزب الله ــ أن يكونوا على مستوى الرسالة ، فتكون صورتهم مضيئة متألقة ، نزههم عن المكاسب الدنيوية ومنعهم من المطالب الخبيثة .

الاقتراب من الأمل . قد تستعيد فراسة على عبد الحسين ماء وجهها هذه المرة ، فكل الظواهر والأفعال تعمق فى وجدان الحائر أمارات اليقين .

فى معالجته الفنية يراعى الكاتب تخطى مأزق التكرار ، تتعدد المحاولة ذات الأبعاد الزمنية الثلاثة : البحث والاهتداء والخيبة أكثر من مرة . ومع هذا فإن لكل ممارسة كيانا خاصا وسمتا مستقلا ، وذلك بفضل تباين الجزئيات واختلاف التفاصيل . . يعين الكاتب على هذا التلوين الباهر ، كمّ هائل من المأثورات والأقوال والأفعال .

وهو فى معالجته الفنية أيضا ، يدع النصوص تلتحم ببنية السياق ، وذلك عن طريق الارتفاع باللغة إلى مستوى النص ، فأغلب هذه النصوص أقوال تقترب فى شاعريتها وإيحاءاتها وعمقها وصوفيتها إلى لغة الرسل والقديسين ، فاللفظة دفقة صوتية ، ذات إيقاع مهيب ، أقرب إلى الإيقاع الجنائزى ، وهى فى بينيتها ترنو إلى ظلال كثيفة مشوبة بالحزن والأسى ، وهذا المستوى اللغوى المأثور جعل الكاتب يرتفع بلغته إلى أوج عطائها ، مما جعل السرد يقترب من أقوال المتصوفين فى إيقاعه ودلالاته .

وهذه القدرة على استنطاق اللغة وتكثيفها والارتقاء بها ، خاصية ملازمة للكاتب ، تحققت فى كثير من أعماله السابقة .

يقول محمد الراوى فى هذا السياق ، ومن خلال دراسته عن رواية الكاتب «الأسوار» :

«إننا نشعر بنفس الجو الإنجيلى ، ألفاظه ونصه وروحه ، فى حوار الأستاذ مع المساجين ، وفى حواره مع نفسه» .

«فى الموعد المحدد ، أتاه الصديق الذى لم يكن حادثه فى الأمر قبلا ، ترك لقدميه ملاحقة الخطوات السريعة ، سأله عن بواعث اختياره . قال الصديق ببساطة « إنه يتصف ــ بالعفة ، يبتعد عن التلفظ بالخبيث من القول ، يمتنع عن التأنق ، يطيل الصلوات والذكر والدعاء والتسبيح ، يحفو الشارب ، ويترك اللحية ، فهو إذن أصلح الأصدقاء كى يطل من شرفات الجنة» .

السياق ــ كما نرى ــ يقوم على بنية صوتية خاصة ، تتولد تلقائيا من الاستغراق فى اللحظة ، يعب من بحر العطاء اللغوى بقدر ما يحتاج الموقف ، فلا إيغال أو قصور .

تقصر الكلمات ، وقد تطول ، تتلاحق الأصوات ، وقد تهدأ ، تكتسى الكلمات بظلال من الرهبة والخشية والمهابة ، تتضافر فى تحويل السياق إلى لحن جنائزى متواصل .

*

إن ارتباط الكاتب بعمله لم يبدأ من قريب ، وإن كان قد حدد بداية المعالجة الفنية سلفاً ، حكاية الإمام الغائب حكاية تستهوى المولع بتوظيف التراث ، فهى مزيج من الأسطورة والحقيقة ، ولبنة طيبة لمن يستثمرها فى تشييد صرح نفتقر إليه ، ومسيرة غنية بالإثارات والإيحاءات ، تتخللها مواقف من المعاناة والصبر والبلاء حتى الموت . . والروائى محمد جبريل قد وفق مرتين ، مرة حين اهتدى إلى عالمه الروائى ، وأخرى حين أستطاع أن يوظفه توظيفا عصريا وجيدا .

كما نعرف ، قضية الإمام المنتظر ، أو المهدى المنتظر ، قضية شيعية محضة ، فهم الذين يقولون بالإمامة ، وهم الذين يحصرونها فى آل البيت ، وهم أيضا الذين يقولون بعددهم الشائع : الاثنى عشر ، وهم أيضا الذين وقفوا بهم إلى الإمام الحادى عشر ، ومعتقداتهم واقوالهم وتجاوزاتهم فى الإمام الثانى عشر ، الإمام الغائب أو المتخفى أو الحى الذى لم يمت بعد ، كثيرة تملأ الكتب والأسفار . وعلى الروائى الذى يتصدى لهذا العالم المثير أن يكون حذرا حتى لا يقع تحت تأثير هذا العالم الزاخم بالأعاجيب والغرائب والأساطير ، فلا يستطيع الخلاص من إساره ، وتصبح معالجته الفنية لهذا العالم مرتبطة بحدوده وأبعاده دونما تجاوز أو توظيف . والروائى هنا قد استطاع أن يوفق بين الأمرين بين تقديم هذا العالم بجوانبه وزواياه وبين الاستفادة منه عصريا .

لقد أتيح للكاتب أن يحيط بعالمه الروائى إحاطة شاملة وواعية ، وأن يهيىء نفسه قبل الخوض فى غماره ، وذلك بفضل كثير من الزيارات الناجحة لمواقع الأحداث وشواهد الموتى ، وأن يعايش جملة من الأمكنة ذات العبق الموحى ، وهذا ــ بالطبع ــ عامل فعال فى تنشيط الوجدان وتشبعه . أضف إلى هذا ما توفر للكاتب من أسفار ومخطوطات الشيعة والاثنى عشرية ، وما رآه أو سمعه عن طقوسهم وعاداتهم فى أيامهم المعهودة .

تهيأ كل هذا للكاتب ، فلم يكن أمامه إلا أن يستفيد من هذا كله . وما كان له إلا أن يكون على مستوى الحدث وجلاله .

يبدأ الكاتب عمله ــ قبل أن يلج إلى قلب الحدث ــ بتمهيد طويل وموجز معا ، طويل لأنه يطوى به مساحة زمنية مديدة ، بدأ من الرسول ﷺ حيث ينبثق خيط الضياء ، إلى أن يسلم الحسين روحه ، وتتعاقب سلسلة الأئمة من بعده فى على بن الحسين فمحمد ابن على الملقب بالباقر فجعفر بن محمد الصادق فموسى بن جعفر فعلى الرضا إلى آخر السلسلة المضيئة الباهرة : الإمام الثانى عشر ، الغائب والمتخفى والحى والمنتظر ، وموجز لأنه يكتفى بالومضة الخاطفة واللمحة الموحية دون دخول فى متاهات يمكن أن تضر العمل ولا تفيده ، حتى إذا وجد نفسه وجها لوجه مع الحدث الرئيسى ، يجعل محوره يقوم على فكرة البحث عن منشود ، وهذا المنشود هو الإمام فى رحلة الغيبوبة الطويلة ، يمهد لهذا عن طريق مقطع حوارى

بين كوكبة من الندماء : عبد الرازق سالم وفيصل الشيراوى وصالح الغزالى وعلى عبد الحسين .

قال عبد الرازق سالم :

- يجوز أن يكون مختفيا ، ولكنه يظهر فى اليوم الموعود به من الله تعالى .

قال صالح الغزالى :

- فمتى يظهر ؟

قال على عبد الحسين :

- يوم ظهوره من الأسرار الإلهية ، مثل الحياة والموت والروح والبعث ، مع ذلك فإن الإمام موجود فى كل عصر وإن لم يعرفه الناس . .

ثم تابع :

- ماذا تفيد العين المبصرة إذا اختفى ضوء الشمس والقمر والمصابيح العادية ؟ . . الأئمة أنوار العلم والمعرفة ، والعقول ـ وحدها ـ لا تكفى .

فى رحلة البحث عن المنشود يتواكب الخطأ والصواب ، الحق والباطل ، الصدق والزيف ، يمشيان جنبا إلى جنب ، النظرة الصائبة ـ فى البداية ـ تتمخض الأحداث عن قصورها :

- أتعلمنى وأنا الإمام ، عليكم أنفسكم ، لا يضركم من ضل إذا اهتديتم . إن كل ما يجب أن تحرص عليه هو أن تصلى وتواظب على صلاة الجمعة ، تتردد على الحج فى كل سنة ، تحرص على قيم دينك ، ولا عليك بعد ذلك من ارتفاع مواطن لدأبه واجتهاده ، وهبوط مواطن لتقاعسه وكسله .

- يا سيدى الامام .

هتف فى نفاد صبر :

- إن لم تسكت فسأخرج ـ بيدى ـ لسانك من قفاك .

كوكبة الندماء ـ مرة أخرى ـ إذا كانت جسدت المنشود فى عباءة جوفاء ، فإنها اليوم لقادرة أن تخلعها ، وتدع الكذب عاريا .

«وتعددت الأحاديث وتلاحمت ، فى جلسات الرجال المسائية ، حفلت بالغرائب والأعاجيب ، وما يدخل ـ أحيانا ـ فى عداد الأساطير : روى على عبد الحسين ما أتاح له اقترابه من الإمام أن يعرفه ، نظر إلى ثروات الأمة كأنها ثرواته الشخصية ، ينفقها على النحو الذى يريد» .

مبررات الإحباط ودواعى قصور النظرة تتلون من منشود إلى منشود . فمسيرة البحث استقطبت كثيرا من الأئمة ، لم يثبت واحد منهم بفعل واحد انه قد يكون المنتظر . ومع هذا ، فإن ما يأتيه أى واحد منهم من نواقص وسلبيات يختلف تماما عما يأتيه الآخرون ، فالتلوين فى هذه المواقف ضرورة جنبت العمل الروائى مغبة السقوط فى هاوية الترديد والتجمد .

«ظل على حبه للسهر ، وإن استبدال الصلاة والقيام والتهجد بحياة أخرى غربية ، أسرف فيها على دينه وعلى نفسه ، استبدل البكاء من خشية الله بهنك ورنك وغنج وأغنيات ورقصات ، والمجالس فى حلقات الذكر بكلاب الصيد والعزف بالطنابير» .

ومع أن بعض المفردات والصور هنا تشير إلى أزمنة قديمة يمكن أن تربط الموقف بها ، الا أن الكاتب يمزج هذه اللحظة الزمنية السلفية هنا بلحظة آنية فى تزامن واحد ، وذلك عن طريق بعض المفردات التى تشير إلى عهد قريب :

«قيل إنه أسلم جبهته لعملية جراحية حتى تزيل الندبة السوداء ـ أثر الصلاة ـ منها» .

الكاتب هنا يقوم بعملية تمويه ، يدع الألوان تتداخل ، تسيح فوق الوجه فتتحول الملامح المحددة والقسمات المؤكدة ، إلى خطوط وتمويهات وهلاميات إن كانت تشى فهى لا تبين ، وإن كانت تومىء فهى لا تجزم ، فعملية الإسقاط فى هذا الموقف ليست مستهدفة لذاتها بقدر ما هى لقطة للانطلاق بالبعد الزمنى حتى يستشرف حاضرنا .

*

هل إذا خرج الإمام بالسيف تحتم ان يكون المنتظر ؟
إمام جديد !

قبل أن تضيع مرارة الخيبة يتجدد الحلم وينبعث الأمل ، وكالعادة الروايات والأقوال تيمة التشخيص والتخلق ، تترى هنا وهناك فى الزوايا والمساجد ، فى الأسواق والأضرحة : كقطرات الندى تتساقط على العود فيخضر وينمو .

«خصف النعل ورقع الثوب وجالس الفقراء وآكل المساكين ، نام على الأرض وعصب الحجر على بطنه» .

أيكون الإمام المنتظر ، إمام آخر الزمان ؟

كيف غاب عن الناس ـ طيلة مسيرة الانخداع ـ أن السيف علامة لظهوره ؟

هذا المنتظر إذن : فمن كان هؤلاء الأئمة ؟

قدمه هذه المرة إمام مسجد آيات الله ، [illegible]أجاد وضع الهالة النورانية حول رأسه الشريف ، فهو لا يرغب ولا يرهب إلا من الله سبحانه وتعالى ، زاهد فى حطام الدنيا ، راغب فى الآخرة ، متفقه فى الدين ، يمشى بالسيف لكنه أذهل اللائذين به برفض الإمامة :

- الولاية تكليف إلهى ، ولا شأن لاختيار الناس بها .
- فلتكن إرادة الله .

«صدر البيان الأول ، فاستقبله الناس ـ بتأثير الانتظار ـ فى طمأنينة . مع ذلك جاءت الثورة فى لحظاتها الأولى ـ على غير المأمول : أمر الإمام أتباعه أن تكون البداية بيضاء كأثوابهم ، فأنستهم المظالم أنفسهم : فقأوا الأعين وسلخوا الجماجم وعلقوا الرؤوس على أسنة السيوف وترقرقت الدماء بين العمائم واللحى» .

هل تكفى حفنة من الأوامر والقرارات لتأكيد إمامته ، حتى وإن كانت أوامره وقراراته هى المبتغى .

«منع شرب الخمر وبيعها وتداولها . حتى السفارات الأجنبية لم يعد متاحا لها أن تستورد الخمور ، غلق دور اللهو وأندية القمار» .

قال صالح الغزالي :
- لقد ألغى كل وسيلة حياة فلم يعد أمامنا إلا الملل .
قال الشيراوى :
- لم نعهدك ماجناً يا صالح .

هكذا البداية ، بداية النهاية ، تجد البذرة تربتها الطيبة فى الضيق الذى يتحول بحكم الفعل ، إلى تبرم معلن ، فرفض قاطع ، فتنمو وتزدهر :

اشتدت الأحوال ، وتوالت الأهوال حتى عم الكرب .

«أنا الليل والنهار ، الخير والشر ، العدل والظلم ، الضعف والقوة ، القمة والسهل ، الغابة والصحراء ، الكامل والناقص ، النور والظلمة ، الحياة والموت ، الجسد والروح ، اليمين واليسار ، الوطن والمنفى ، الأمس والغد ، الحاضر والمستقبل ، السهل والجبل ، المدينة والقرية ، الحق والباطل ، المؤمن والوثنى ، الصوت والصدى ، السلام والحرب ، الظهور والاختفاء ، الأمير والصعلوك ، صدى الجنيات ، فحيح الأفاعى ، عويل الرياح ، صرير المفاتيح . أنا المشيئة والقرار والقدر . طاعتى هواء ، إذا لم تتنفسوه ضاعت حياتكم» .

تماما عندما يكون الشىء نقيضه ، عندما يصبح الحق هو والباطل والباطل هو الحق ، تتحدد هوية العصر وهوية المكان ، يساعدنا إلى هذا الخلوص تطور الأحداث بعد ذلك فى إسار الإسقاط ، فعلى عبد الحسين رفيق الإمام ، تحاك له دسيسة السحر ، لقد عثر الجنود حين قبضوا عليه على دم وشعر وقرون ، أقسم الإمام حين رآها أنها ذات صلة به ، الأمر الذى أطاح برقاب على عبد الحسين وكوكبته .

ورغم التصرف الذى يقتضيه العمل الفنى فى رسم المؤامرة بالسحر ، إلا أننا يمكن أن نجد علاقة ما بين هذا الموقف وبين أحداث آنية .

وبلا تردد ـ وحتى لا يظل هذا التصور قائما ـ يعمد المؤلف إلى تغذية نفس الموقف بمزيد من الصور والتفاصيل البعيدة عن دلالة الحدث الآنية ، فيتحقق التمويه المنشود والتعميم ، بل الإطلاق المبتغى .

ليس أمام الكاتب إلا تقديم كوكبة جديدة للتنظير للإمام الذى ما زال سادرا فى غيبته بعد أن وقفت الحياة بالكوكبة الأولى . . فهذا جمعة الكراديسى ـ صاحب مطعم النبلاء بشارع السيالة ـ فارس الكوكبة الجديدة ، وحوله سيد الرويعى وياقوت نافع . ومن بعيد المعلم حميد والمرسى . فعندما تسود الظلمة ليس أمام الإنسان إلا أن يتلمس قبس الضياء فى الملكوت الواسع ، والظلمة كثيفة وموحشة وكأنها علامات لأوان الظهور «ضيق الأرض ، وذهاب العمل بدين الله ، وانتشار الموبقات ، وتفاقم الغلاء ، وحلول الفساد محل الإصلاح ، وتدنى الأخلاق ، وتفشى الجهل والزنا ، وزيادة النساء ، وقلة الرجال ، وتداخل الفصول ، واضطراب الطقس ، وازدياد التلوث» .

هذه الظلمة الموحشة ، فأين قبس الضياء ؟
هل يمكن ان ينبثق الشعاع المتوارى بظهور السيد الحفناوى ؟
هل يمكن أن يكون هو الإمام المنتظر ـ بحق ـ هذه المرة ؟

الاحتمال قائم ، بل مؤكد ، وإلا فما سر سكوته الطويل قبل أن ينطق بالإجابة الغامضة ردا على سؤال ياقوت نافع :

- هل أنت الإمام المنتظر فعلا ؟
- الله وحده يعلم !

وسواء كان هو أو لم يكن ، فقد خرج الأمر من الأيدى ، وذاع صيت المجلس الطاهر فى ركن مقهى السيالة .

«المعجزات يتوالى حدوثها : نهض المشلول ، حبلت العاقر ، ونطق الأخرس ، وسمع الأصم ، وعاد الغائب إلى ذويه» .

أصبح تدفق العامة حول البقعة المباركة أمرا طبيعيا ، وكأنه إجماع على إمامته ، ومن أقواله وأفعاله يتجدد الأمل فى صلاح وطيد وحياة مفعمة بالسلام :

- لقد أباح الفقهاء للجائع الذى يخاف التلف على نفسه أن يتناول كل ما يحفظ به نفسه ويسد رمقه ، فأباحُوالَهُ أكل الميتة والسرقة والنهب والقتل ، إذا لم يجد المضطر إلا طعام غيره الذى لم يكن صاحبه فى حاجة إليه ، فمن حقه أن يأخذ منه لأنه مستحق له دون مالكه ، فإذا رفض المالك فمن حقه أن يقاتل على الطعام ، فإذا مات فهو شهيد ، لأنه مظلوم ، وإذا مات صاحب الطعام فدمه هدر ، لأنه ظالم» .

لون جديد له مذاقه الذى لا ينكر ، جرأة طال إنتظارها . عصر ربيعى مفعم بالرضا والسكينة وغبطة القلب . أيكون هو الإمام الغائب ؟

ليس ببعيد .
أيمكن أن يثأر الزمن للفقراء والمساكين والمغلوبين ؟
ليس ببعيد .
أيمكن أن يحل الأمن محل الخوف ، والعدل محل الظلم ، والرجاء محل اليأس ؟
ليس ببعيد .
الحياة المنشودة قريبة وكأنها على مسيرة يوم .
والكمال المطلق ـ المبتغى ـ يوشك أن يتجسد ،
والقيمة الغائبة تتخلق فى أعمق الأعماق .
لكن . .
لكن الصرخة المفجوعة الملتاعة شقت هدوء ما قبل الفجر . لقد اغتيل الحلم الوليد قبل أن تستبين معالمه : قتل الإمام .

عادت الدونية إلى الكائن البسيط تتغلغل من الرأس إلى القدم ، وأصبح «المثال» المنشود بالنسبة له كالغول أو العنقاء ، كأنه لا وجود له . لقد نسى ـ أو تناسى ـ فى مسيرة الأبدية ، أن الكمال المطلق ، أو المثال المتفرد الذى ينشده ، ليس خارجا عن ذاته ، أو بمعنى أدق ليس شيئا خارجا عن ماهيته أو مستقلا بنفسه ، وأن الوصول إليه موقوف على قدرته هو فى التخلص من نقائصه وضعفه ، ويوم يتحقق هذا ويصفو تماما كالعود الجاف ، سيعرف الكمال المطلق طريقه إليه . تحية للكاتب .

القاهرة : الداخلى طه

فاروق خورشيد
بين السيرة الشعبية والشخصية الروائية
فى روايـــة
«وعلى الأرض السّــلام»

سمير مصطفى الفيل

اهتمام سابق بالتراث الشعبى :

فاروق خورشيد كاتب جاد ، شديد الاحتفاء بالتراث الشعبى ، وهو من أبرز مبدعينا الذين تشغلهم قضية تقديم ذلك التراث برؤية عصرية دون أن يفقد الأثر الأدبى ملامحه الأساسيه . والمتأمل لأعماله السابقة ، وبالأخص روايتيه « سيف بن ذى يزن » و « على الزيبق » يجد شغفا باديا باستحضار الأسطورة الشعبية ، ومحاولة صياغتها بصورة جديدة لتقديمها كأعمال فنية جديرة بالقراءة فى قالب قصصى يطمح إلى خلق تواصل مع المتلقى

وهذه المحاولة تردّ على بعض النقاد المحدثين الذين يزعمون أن الأدب العربى لم يعرف فن القصة أو الرواية . ففى مقدمة روايته (سيف بن ذى يزن) يفند هذا الادعاء لأنه يحاول ربطنا بالحضارة الأوربية ربط التابع بالمتبوع . « ويهمل من أدبنا العربى الحديث ـ لا امتدادا طبيعيا لتراث أصيل حمله له تطور الأجيال ، وجهد المتفننين بين أبناء العربية على مر القرون ـ وإنما أدب تمتد جذوره لحضارات أخرى وأمم أخرى منّت علينا بالفضل الذى حرمناه فى تراثنا نحن[1] » .

ويعتقد الكاتب أن القصة فن إنسانى ساهمت الشعوب فى تكوينه وتطويره وإن اختلف القالب من جماعة إلى أخرى .

سيرة شعبية أم بطل من الشعب ؟

ونعتقد أن هذه المقدمة كانت ضرورية لتوضح أهمية التراث الشعبى للقاص ، واهتمامه بالسيرة الشعبية التى تبين تبنى بطل كل سيرة لقضية ما ، ومن خلالها يتم التعبير عن طموحات الطبقات الشعبية فى الوقت الذى يحجم فيه الأدب الرسمى عن الالتقاء بهموم الشعب مقتصراً على التعبير عن النخبة .

وتنطلق رواية « وعلى الأرض السلام » ـ الصادرة عن مختارات فصول ـ من هذا المفهوم إذ تحاول من خلال لقطات أو لوحات منتقاة بدقة ووعى شديد أن تعبر عن سيرة يرى الكاتب أنها امتداد ـ وإن لم يتطابق تماماً مع مفهومه ـ للبطل الفرد فى مواجهة كوارث وأزمات تكاد تعصف به ، إلا أن بطل السيرة المعاصر ، بالرغم من قدرته على حل عذاباته والسير بها فى طريق وعر يُسحق تماما ، ويفقد كل أمل فى الخلاص .

كان الأثر الشعبى غالبا ما يحن إلى البطل المنقذ الذى تعاونه كل القوى الميتافيزيقية لتحقيق أهدافه التى هى فى النهاية أهداف الناس . وهكذا يتوقف نجاح البطل على ظهور القوى المانحة والمساعدة ، أى القوة الخارجية ، ومن أجل هذا نراه يعيش تجاربه بدون عالم داخلى ، وهو بعد هذا ، نمط مسطح لا يحمل ملامح محددة ، لكنه قادر على الحركة والتنقل بين العالم المجهول إلى العالم المعلوم ، دون إحساس بفارق بين العالمين نظر لتداخلهما[2] .

أما بطلنا المعاصر فهو قوة صغيرة ، تحمل إمكانيات محدودة ، ولكن يملك ثراء الداخل ، ويختلف عن بطل الأثر الشعبى فى عدم قدرته على القفز فوق معطيات الواقع ، وبالتالى فهو ليس المنقذ الفرد المسلح بقوى غيبية ، بقدر ما هو إنسان يعى حركة الواقع ، ويتفاعل مع عناصرها ، ويكون إنجازه حين يمتلك الإرادة الإنسانية .

وفاروق خورشيد يدرك أن صاحب السيرة الذى يقدمه لنا فى عصرنا الراهن صار يعانى كل أمراض العصر ، من عزلة ومحاصرة واغتراب . إن الإنسان الفرد الأعزل فى مواجهة عالم شديد القسوة . ولذا تسقط الحلول الفردية القائمة على

الذكاء وسعة الحيلة ، ولا تبقى إلا حركة فاهمة واعية مرتبطة بحركة الجماعة .

فالرواية تحاول ــ إذن ــ أن تقدم لنا سيرة ذاتية ليس لبطل شعبي هذه المرة ، ولكن لواحد من جموع هذا الشعب ، قد يحمل داخله رموزاً أسطورية ، وملامح بطولة ، إلا أنه لا ينفصل بحال عن واقعه ، ومن اليسير أن نرده إلى ذلك الواقع ، بالرغم من تضفير القصة بعناصر تراثية تمس الإطار ، ولا تنفذ إلى المضمون إلا انبعاثاً من مغزى عميق الدلالة مؤداه أن روح بطلنا القديم قد حلت فى هذا الجسد النحيل الضعيف . وتوضح الرواية فى خط متنام ذى إشارات دالة أن الإنسان فى مواجهة صخب العالم المتحرك الضاغط ، قادر من خلال الصدق مع الذات والإرادة الإنسانية أن يتجاوز المحنة ، وبينما يتم استحضار سيرة ذلك الوجه الغائب من خلال الجناز وسرادق العزاء ، يتحقق له حضور مذهل ، من خلال إشارات تراثية ، ومواويل أسيانة ، وآيات قرآنية ، ثم الحلم الذى يبدو مراوغاً ، وينسج فاروق خورشيد روايته على مهل محاولاً الجمع بين المستويين الواقعى والإشارى للحكاية . وهنا يبدو الموت كعنصر من عناصر الحياة . التى لا يمكن أن يبدو لها معنى بغيره .

وهكذا يصبح البحث عن شرائح متحركة وحية من سيرته الذاتية دلالة على حنين شديد لفكر محدد يمكن أن يعكسه سلوك الشخصية . واستغراق الكاتب فى حلمه ابتداء من اللوحة التاسعة عشرة من الرواية واستحضاره لشخصية تراثية تقوده فى رحلة البحث عن حقيقة العالم من خلال عالم آخر باهر تستغرقه الألوان والأنغام ، محاولة حقيقية لكى تحدث انفراجة داخل الذات لتجاوز فعل الموت ، والإطلالة بل الولوج فى عالم شديد الثراء .

من هنا تلعب شخصية سيف بن ذى يزن دور المنقذ حيث تعكف على تضميد جروح نازفة من خلال الاغتراب من كنوز قديمة من الرؤيا الهائلة لطقوس نيلية عتيقة ، تقوم بدور المطهر . فنتذكر على الفور (الكوميديا الإلهية) لدانتى ، ومن قبلها (رسالة الغفران) لأبى العلاء المعرى .

شخصية مصرية صميمة :

رواية « وعلى الأرض السلام » بكائية طويلة لفيليب جبرة ، يتم فيها المزج بين الذات والموضوع ، بين الواقع والحلم ، وينتقل فيها الحدث دائماً بين لحظة آنية متوترة ، مثقلة بعذابات الفقد ومرارة الرحيل ، وبين لحظة أخرى متوهجة وممتدة فى عمق الماضى ، بل إنها تجنح فى ذات الوقت للتوغل فى مساحات هائلة لتستشرف المستقبل فتقترب من خلال لغة الحلم من مناطق النبوءة .

وقد حاول فاروق خورشيد أن يرصد فى وعى مظاهر الاختلال فى مجتمعنا المصرى المعاصر من خلال التعرف على لمحات مقتضبة من سيرة « فيليب » ونجح فى أن يتجاوز منحى الرصد الثابت لمنحى آخر مغاير ، حيث أضفى على الوقائع الشخصية لتاريخ بطله أبعاداً أكثر شمولاً . وأصبحت هناك علاقة حيوية بالغة الأهمية بين المنظور والنموذج على أساسها يمكن للكاتب أن يعبر عن الاتجاهات الاجتماعية المأخوذة من الواقع ، بحيث لا تنشطر الشخصية الإنسانية بين صرامة قوانين الواقع من جهة ، وبين توتر الذات الانسانية فى محاولتها الإفلات من قسوة الضغوط من جهة أخرى .

فشخصية فيليب جبرة من منظور الواقع هى شخصية مصرى قبطى ، فوجىء ذات يوم بالثورة تؤمم مصانعه وتقتطع جزءاً من فدادينه ، وتنزله عدة درجات فى تنظيم السلم الاجتماعى ، ولكنه بالرغم من ذلك لا يفقد تماسك الذات ، ولا صفاء النفس ، فهو أنموذج للانسان الطيب ، صلب الإرادة ، وإن كانت المرارة تغلف كلماته :

« كل شىء يتغير فى بلادنا ، وأنا أصبحت خارج كل الصور ، فقد أممت شركتنا ، ولم أعد أملك من أمرها إلا أن أكون مديراً فيها . ومع هذا فأنا عبد للمالك الجديد . ولكن أنت حر . أنظر ماذا تقرأ ؟ » .

وبالرغم من كل هذا الاستلاب المادى ، فإن الروح المتوهجة بالعطاء ، تتغلب على لحظات ضعفها ، وتتماسك ، وتواصل رحلتها فى الحياة ، إلا أنها تبدو ملولة تشعر فى أحيان كثيرة بأن ثمة خطأ قد ارتكب . .

فهو يتحدث بألم حقيقى عن الأرض الخضراء التى بارت : « الأرض أحكى لك عنها ياسيد . سكنوا فوق كل طعامهم ، فلم يعد هناك طعام ، وإنما بيوت يسكنها بشر يأكلون من رفد خارجى ، ونسوا أن الأرض هى التى كانت تعطيهم طعامهم . فماتت الأرض حزناً ، وهى ترقب خرابها . وزحف الفيديو ، والتليفزيون الملون ، والكاسيت ، وأنهار الخمر والحشيش » .

إن فيليب مهموم بالأرض التى احتضنته ، وعرف قيمتها ، وكيف يمكن أن تموت حزناً ونتعرف على ملامح تلك الشخصية السوية المعطاءة ، المتماسكة وسط تأرجح العالم وتذبذب قيمه ، إنها ترتكز على قيم بلورتها فى رحلة معاناة طويلة ، وتتحول الشخصية إلى عنصر من عناصر القضية الفكرية ، وتسهم الأحداث بالرغم من كونها تأتى كإشارات مقتضبة ، فى تعميق الأصداء الانفعالية داخل الذات .

إنه فى منولوج طويل ، لاتقطعه إلا جمل حوارية تصبح كمحاور ارتكاز لتغيير النسق البنائى فى الجملة ، يزاوج بين المواقف الإنسانية من ناحية ، وبين الدلالات الرمزية الكامنة من ناحية أخرى ، وبإيقاع يتمثل الكتاب المقدس ، يتحدث عن أولئك الذين تحوطهم القداسة وهم آثمون :

« هذا لحمى فكلوه . . وهذا دمى فاشربوه » . . .

« ولكن ياسيد هم يخافون الكلمات . يحاذرون الحرف ، ويمرون إلى جواره ، ويدورون خوف أن تصطدم أقدامهم بحرف لا يرونه فيسقطون ، خوف أن تتعثر خطواتهم بحروف مهملة ، وحين تسقطهم العثرات تلتف حولهم الحروف ، وتدور بأجسادهم وحلوقهم حتى تخنقهم وتقتلهم ، وينتهى وجودهم المزيف الذى يخاف من الكلمات » فالشخصية هنا لا تطرح أزمتها على الواقع ، بل هى مشدودة حتى النهاية نحو حلول تخرج الواقع نفسه من أزمته .

عبقرية الشخصية تتبدى فى الانفلات من الحيز الضيق (الذات) إلى آفاق أكثر رحابة (المجتمع ــ الكون) وتحدث مزاوجة لا تنقطع بين الانكسارات المؤثرة وبين انطباعاتها فى الذات ، وتبعث الذاكرة شذرات من لحظات تاريخية فائتة كانت تملك إمكان الخلاص .

هى إذن ليست شخصية سوية فحسب ، بل إنها تملك القدرة ــ وذلك بامتلاكها الوعى وسماحة النفس والفهم الحقيقى لقانون حركة الحياة ــ على تجاوز لحظة الضعف .

إن فيليب يحاول دائما أن ينفذ من الجزئيات إلى الكليات ، وصوته الذى يتميز برنة حزن ، يتسم بعمق الانفعال ، والقدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء ، بعد ازاحة القشرة الهشة . « بل هم يعرفون ويقتلون .. كل رأى يقول لهم لا ، كل فكر يقول هذا حرام وضلال .. كل إنسان يقف أمام تيارهم الغالب القاهر المندفع المخيف .. فإذا الكل فى السجون ، وعلى أعواد المشانق ، وأمام فوهات بنادق فرق الإعدام » . يدين فيليب مظاهر القبح فى مجتمعه من منطلق رغبته فى الإصلاح ، ويقترب فى روحه الشفافة من كلمات المسيح : « اغفر لهم خطاياهم فهم لا يعرفون » ان هذه الحيرة التأملية نابعة من نفس تترقرق بحب تلقائى تجاه الجماعة الانسانية ، ولايخدشها سوى القبح المستشرى فى أوصال المجتمع . وبالرغم من أنها لا تملك أداة للتغيير سوى الكلمة الطيبة ، فإنها تنحاز إلى فيالق التنوير . ولاشك أن هذه المباشرة فى معالجة قضية الظلم الاجتماعى أو غياب الديمقراطية تقترب من تخوم الواقعية الفجة .

وقد تكون هذه المباشرة التى نلمحها متناثرة فى لوحات الرواية تأتى عن عمد ، وتستهدف اكتشاف العلاقات العميقة فى مجتمعنا المصرى ، حيث الصراع الدائر بين الكيان الرسمى العتيد وبين عالم الفرد المبدع الأعزل الا من فكره المستنير ، ورغبته العارمة فى التغيير . لاشك أن الكاتب الذى حاول أن يقدم لنا ملامح فيليب النفسية من خلال منولوجاته وحواره مع الراوى ، يدعونا إلى التعاطف مع تلك الشخصية التى أحبها وصاحبها ، والتى قامت بدور هام فى إحداث اتزان داخله بالرغم من صخب العالم من حوله . إن المرض اللعين لا يشغله ، وقبل السفر إلى لندن للعلاج حدّث صديقه صفوت :

« لا ، أنا لا أموت من مجرد ضعف فى القلب ، أهذه السنتيمترات الضعيفة تهز وجودى كله ؟ لا .. أنا ياصفوت رجل الليل والنهار ، رجل القهر والصمود ، رجل المعركة » شىء من جوهر الحزن يتجسد فى هذه المقابلة بين صفوت وفيليب ، يعتمد على المفارقة بين المرض الكئيب وبين الذات المحملة بالتفاؤل . حيث تصبح سكينة فيليب وجلده ، بل قدرته على مغالبة ضعفه المؤكد ، هى الباعثة على التأمل .

إنها شخصية إنسانية لمصرى عتيق ، يحمل داخله قدرات غير محدودة ، وتتوهج ذاته بين الشعر والحكمة ، بين الحزن الشفيف والفرح الكابى ، فى إطار البحث عن مخرج لأزمة المجتمع ، حيث ضربت الفوضى فى أركانه ، ويقينه يأتى من استيعابه حقيقة أنه لن يجد سعادة لذاته فى خلاص فردى زائف !

التكنيك الفنى

يبذل فاروق خورشيد جهداً كبيراً فى أسلوبه ، لاستنفاد كل إمكانات القالب الروائى الذى اختاره على هيئة لوحات تطول وتقصر حسب المعنى الذى تتضمنه ، وينتقل فى خفة بين الأزمنة ، فهناك لوحات عديدة تنسب للزمن الفائت ، ولوحات ثانية تعانق اللحظة الحاضرة ، بينما تأتى لوحات ممتدة أخرى تعبيراً عن حلم بهيج يهرب من جهامة الواقع وقسوته . يحاول الكاتب أن يعبر عن أزمته الشخصية من خلال الجوس فى تاريخ العلاقة مع فيليب ، وهو يتكىء على رغبة الفنان الفرد فى تغيير نمط حياته ، مستخدما الحوار بين ذاته وأطراف مجهولة .

إن المبدع يبدو ــ دائماً ــ قلقا ، فزعا ، فاقد القدرة على التواصل مع الآخرين ، ولكن فيليب يحاول أن يجمِّل له الواقع ، ويمنحه بعض يقينه . يبوح المبدع بعذاباته لامرأة قريبة منه : « ومن أين الإبداع ، وكل شىء فى الحياة غدا مصمتا ، فاقدا القدرة على تحريك القلب والوجدان ، وتحريك القلم لإفراز وقع الألم ، والإبداع » .

ان الكاتب هنا بحيرته الدائمة ولحظات توتره ، هو النقيض دائما لفيليب الذى يحمل داخله كنزا من التوهج والمباهج . ولنحاول أن نتلمس بعض ملامح التشكيل الجمالى ، وطبيعة البناء الفنى فى رواية فاروق خورشيد من خلال توضيح أبرز السمات .

□ أولا :ــ يعمد الكاتب إلى الاسترسال السردى ، باتجاهه المستقيم ، فيبدو السياق منتظما ، ثم يلجأ إلى عنصر الحوار ، الذى يتفاعل فى جدل مستمر مع الواقع الخارجى ، حيث تبدو ثمة تحولات طفيفة فى البناء الدرامى إذ يرتد إلى اللحظة الآنية ، مكملا سرده ، ويزاوج بين إيقاع صاخب له ضجيج وعنف ، وبين إيقاع رتيب هادىء نقى .

فى اللوحة الخامسة يعاين صورة من العذاب اليومى فى محطة الأتوبيس حيث يرى صنوفاً من البشر يتزاحمون ، ويتشاتمون ثم عندما نقترب من نهاية تلك اللوحة نلحظ لمسات ساحرة ، واقتراب من عالم الصفاء الروحى ، والاستغراق فى عالم النقاء :

« .. وصعدنا سلالم رخامية عريضة ، وأصوات الصمت تغلف المكان ، وباقات زهور حزينة فى كورونات ضخمة يتخللها السواد ، وتخترقها أحزمة عريضة زرقاء تحمل كتابة صفراء ، تنتشر فى الواجهة وحول الأبواب الضيقة ، وإلى الجانبين ، وإلى جوار حافتى الباب العريض فى الوسط .. والناس يزدحمون عند كل الأبواب فى صمت ومن داخل الكنيسة ينبعث صوت الشمامسة ، ودق الصنج ، وتراتيل القداس » .

ثانياً : حفلت الرواية بالولوج إلى العوالم الداخلية للشخصيات ، حيث يتوغل الكاتب فى مساحات معتمة من دواخل الشخصيات ليضيئها ، من خلال أسلوب « الفلاش باك » . وإذا استعرضنا موقف كل شخصية حيال مظاهر الانهيار

والتردى لو جدنا فيليب أكثر الجميع تماسكا ، فى حين يكون الانفصال بين الداخل والخارج هو أكثر الملامح بروزا بين بقية جماعته .. يأتى موقف فيليب بالرغم من انتمائه الطبقى القريب من الارستقراطية أكثر المواقف صلابة ، فمع وعيه الشديد بأزمته لا يتجنب المواجهة ، ولا يلجأ إلى التبرير والمداراة ، بل يناطح الصعب ، ويصمد :

« يا سيدى ، هى كأس دوارة ، فاشرب كأسك ، واعبر التجربة .. ولا تنس أننا جميعا نرى موقفك . أتصمد أم تنهزم ؟ وكيف تريد أن تبدو مهزوماً أمامنا ؟ » .

ثالثا : فى تآلف وانسجام يتم تضفير بعض الرموز الفرعونية ذات الدلالة بحثا عن التحقيق الكامل للتجربة الإنسانية حيث ينتفى اغتراب الذات نتيجة للتوحد بالتاريخ ورموزه وأقنعته ، ومظاهره الحياتية .

فها هو محمد عبد الواحد صديق الشلة يتحدث عن العلاقة بين القبط والمسلمين :

« الكل فى قارب واحد ، الكل يتحرك فى الشاطىء الشرقى إلى الشاطىء الغربى من موكب جنائزى واحد .. و « رع » العظيم يغرب فى آخر الأفق » وعندما يناجى الكاتب صديقه الراحل فى اللوحة العاشرة يستنبت الموروث الفرعونى فى تربتة الرواية الخصبة : « وأنت يا إيزا يا ملكة المغنى والأنوثة والأمومة والعطاء ، يا أم الإنسان .. أين دموعك التى أيقظت الوادى من غفوته حين مات أوزير ؟ أين نواحك وصراخك الذى أسمع الدنيا كلها ، يوم رحل حور » وتستخدم مفردات لها بعد تاريخى فرعونى كنيلة النيل ، وأشعة « رع » لتضفى عبق التاريخ وعنفوان التحول بين الإشراقةوالأفول .

رابعاً : اختلاط الواقع بالحلم ، لطرح ما هو داخلى على الخارج ، فالسياق النفسى يستدعى شخصية (سيف بن ذى يزن) لتقود الكاتب فى رحلة خلاص مدهشة ويكون الغوص فى جوف النيل للتعرف على عوالم بهيجة ، وثمة متعة غامضة تتأتى من معانقة لحظات الكشف ، ويكون الانتشاء نتيجة ذلك النور المفاجىء أو الإشراق الذى ينبثق فى النفس عند التعرف على أمور غامضة لكنها تحمل عبقرية التوحد والمفارقة فى تذبذب لا نهائى .

إن استرسال الفنان فى حلمه المدهش يختلط بشذرات من واقعه ، وما أشبه تجربة فاروق خورشيد بتجربة الصوفى الذى يتأمل ويتوحد وينبثق داخله ذلك النور الباهر المفاجىء . وتتناسق الجزئيات لتشكل فى النهاية عالما مغايرا ترى فيه روح تواقة ، وحدس مفاجىء يشع من الداخل فيكشف الأشياء المبهمة ، ويكتشف عناصر الانفصال والاتصال فيما بينها .

إن (سيف بن ذى يزن) يمتلك تلك الطاقة الهائلة ، والموهبة التى تعلو على الواقع ، حيث يتحرك فى انسجام مع العالم من حوله ، فهو فى رواية فاروق خورشيد ذو دور إيجابى إذ يقوم بعملية تطهير ذات الكاتب مصطحباً إياه فى رحلة لها نفس المغزى الخفى ، الذى نستشعره فى رحلات الواصلين على المستويين الداخلى والخارجى ، فى محاولة لإحياء ما بداخله من لحظات سعادة تبرق ثم تتلاشى تاركة أثرها .

إنها الذات التى تتأبى على سطوة الزمن ، ولذلك تطوف فى أعماق النيل ــ بما يحمله فى الوجدان من خير وخصب ونماء ــ باحثة عن يقينها فى تلك الجوانب الخفية من العالم ، حيث يستثير فى وجداننا حكايات الجدات لحظة الحد الفاصل بين الواقع والحلم ويبتعث عالما له صيرورته الفنية :

«فجأة تسمرت مكانى رغم كل قوة الجذب عند ذراعى ، فأمامى جسد طويل مسجى . لست أدرى لرجل هو أم لسمكة ؟ الوجه وجه رجل ، ولكنه وجه مجوف ، كل الخد أصداف ملونة غير متلاحمة ، بل هى تلتقى وتنفرج . ومن خلالها تمر سمكات صغيرة داخلة إلى تجويف الوجه . وخارجه منه ، والعينان لامعتان كأنهما جوهرتان نبتتا فى مهارة وسط تجويف العينين ، ولكنهما سوداوان كما لم أر سوادا عميقا مغرقاً فى السواد من قبل » .

إن (سيف بن ذى يزن) يقود الكاتب فى رحلته عبر المطهر ، ويقوده إلى جنة فيحاء ، حيث تبدو فى الأعماق كل الأشياء حية . وفى رحلة البحث عن خلاص وأمن دائم يستخلص المتعة من عالم متفسح غنى برموزه ، وتحدث التوهة ، ويتم الانجذاب لعالم باهر حيث ينتفى الموت ، وتصير الحياة بلا حدود أو نهاية :

« لم أرد عليه فقد استلفت نظرى توهج ألوان ، ولمعان أصداء ، لأشياء تتألق تحت قدمى . ودون أن أسأله شيئا ، انحنيت أمد يدى إلى مصادر هذه الألوان والأشياء اللامعة » .

إن لحظات الدهشة الخاطفة تمتد وتمتزج بخوف هائل حين يتحقق من كنز يقبض عليه الكاتب خلال رحلته : « وبدأت أحس بالخوف ، وحاولت أن أترك ورود الزبرجد والياقوت ، والذهب ، والمرجان القانى المخيف . ولكن أصابعى انعقدت فوق زهرة مرصعة عامرة بكل شىء من أحلام الكنوز القديمة المدفونة والميتة » . وتظهر عرائس النيل اللاتى قدّمهن الوادى تحية لآلهة الخصب ، وتشف الحركة عن امتزاج النغم والضوء حتى يختفى (سيف) والظلام يتكاثف ويلف كل شىء .

خامساً :ــ يلعب التكرار والإيقاع اللفظيين دورا هاما فى الرواية ، وإن جنح الكاتب إلى استخدام لغة القرآن فى بعض اللوحات ، ثم استلهام إيقاع الكتاب المقدس فى لوحات أخرى ، بينما قدم موالاً صعيدياً كدرة فريدة فى اللوحة السابعة عشرة ، وهو يستقطر كل ما تنطوى عليه تلك الروح الإيقاعية للغة ، محاولاً أن يصوغ تجربة اليوم المعاشة داخل أطُر لها طابع القداسة .

ويصبح لتلك اللغة سطوة يندغم فيها الارتجاف بالتيقظ . وتجىء هذه اللوحات حاملة بعض الإرشادات الدالة على موقف فيليب ــ أو الكاتب ــ من أحداث عديدة تدور على مستوى الواقع .

ولنجتزىء هذه الفقرة من اللوحة الحادية عشرة ، وفيها نستشعر إيقاع القرآن الكريم : « الأرض أحكى لك عنها يا سيد : زلزلت الأرض زلزالها ، ودكّت فيها أوتادها ، ونهبت منها أنهارها ، ولم يعد لها

إلا أرذالها . فهدموا أسوارها ، ونزعوا أشجارها ، ودكوا سطحها وأعماقها ، وشادوا فوقها مواتها . . » ص ٤٥ ويقدم لنا تجليات هذا الحس الحزين المشبع بسخرية مريرة فى إيقاع الكتاب المقدس : « خبزنا كفافنا أعطنا اليوم . . يا سيد . . وامسح بيد المغفرة على خطايانا . . وأننا أثمنا حين فكرنا ، وأثمنا حين أكلنا السحت ومال الربا ، وأننا عصينا حين اتجهنا بقلوبنا إلى صاحب النفوذ والسلطة نطلب رضاه ، وعفوه ، وحسن نواياه » إن سمات الاضطراب فى مجتمع اليوم تتبدى كظاهرة تنتشر فى رقعة الواقع ، لكن التعبير عنها يتم من خلال لغة روحانية ، يبرز جدل العناصر المتناقضة ، كذا فى المفارقة بين تراكيب جمل لها طابع القداسة ، وواقع مرير يرزح تحت وطأة العجز المادى والمعنوى .

سادسا :ـ تقترب اللغة فى بعض اللوحات من حدود المنطقة الشعرية ، بينما تشكل فى لوحات عديدة أخرى لغة بسيطة ، حيث تتراكض الأفعال ، وتتخلى الألفاظ عن إشعاعها بحكم بناء الجملة التى تنقل معنى ولا تخلق جوا ، بل إن هناك مقاطع كاملة تتشبع فيها الجملة بحس تقليدى ، وتتكون لدينا صورة مركزة لفكرة ما يحاول الكاتب توصيلها للمتلقى ، كما يحاول أن يصور لنا أزمة معاصرة ، كتكدس وسائل المواصلات .

« ووقفت امرأة مفتوحة الفم تحمل لفافة ضخمة فى يدها ، تنظر إلى الأتوبيس فى يأس ، وهو يسير مبتعدا فى بطء ، والكل يتزاحم حول مدخله الخلفى فى إصرار ، ولا أحد يستطيع أن يصارع الكتل البشرية المتراصة فى هذا المدخل أبدا » وتفرض اللغة منطقها الخاص الذى يستند على واقع حافل بالارتياب والتخبط حيث يثير لدينا الحدس من خلال محاولة البحث عن مخرج فى رحلة الأعماق بعد أن تخلى عنه (سيف بن ذى زين) ، وهنا تكتنز اللغة بطاقة هائلة :

« لا مكان لهذا الرخ الغريب فى وجودى هنا ، ولا فى خلاص من طينة النهر الخالد الباقى العظيم . وأين أهرب من عظمة النيل ؟ الله يحكمنا ويملكنا ويوجه حياتنا . والنيل ، مهربنا حين العصارى ، وحين بواكير المساء . ونسماته تعيد إلينا الحياة بمعناها الهامس الحلو المستتر السرى الرقيق » .

يصوغ الكاتب دائما لغته لتناسب الحالة النفسية التى يمر بها ، وعندما لا تسعفه الطاقة على توليد المعانى ، أو عندما يشعر أن الموروث الشعبى والدينى يمده بذخيرة هائلة ، يقتطع آيات من القرآن الكريم لتتجاور بإشعاعاتها مع لوحات سابقة فى اتساق ينشأ من تغلغل مثل هذه الموروثات فى الضمير الشعبى .

سابعاً :ـ ولع الكاتب بالثنائيات فى روايته يتبدى فى الجدل بين الموت والحياة ، بين العجز والإرادة ، بين الغياب والحضور ، بين المادى والمعنوى . هذا الجدل المتسم بالفاعلية على طول الرواية يمتزج بالأحداث كما يتجلى أيضا فى كم الذكريات التى تموج بها .

توشك هذه الثنائيات أن تستبدل العالم الكامل المواد بالرؤى والحركة بصراعات جانبية ، لكنها ما تلبث أن تصب فى قلب العمل ذاته . ففى اللحظة التى يواجه الكاتب فيها الموت وجها لوجه يلجأ للحلم ، وهو فى ذلك يسعى إلى عدم التقيد بالربط المنطقى بين الأحداث . ويكون الزمان عنده ـ كما يشير برجسون ـ خليط مدهش فى تحرك دائم وسيولة بلا حدود ، حيث لا يمكن تحديده بلحظات منفصلة ، ويتخلى الزمن عن طابعه الآلى . . ف « الانسان يسبح من خلال جريان الزمن ، فى البواعث التى تتكون منها الحياة ، ويصبح الإنسان فى داخل الشىء نفسه عن طريق البصيرة أو الحدس ، وبهذا فإن للزمن بعدا نفسياً يتركز فى الحاضر أو ال « هنا » .

ومن خلال الحلم نقيض الواقع ، يصور الكاتب عالماً داخليا قائماً على الوعى والإدراك الكلى للباطن ، فى إطار من فيضان من المشاعر والرؤى . فى إطار الذات . وتبرز هذه الثنائية بين الحلم والواقع فى أكثر من لوحة فى رواية فاروق خورشيد ، حيث يعمد دائما إلى الفكرة ونقيضها :

« وعندما حاذانى التابوت وقف حاملوه ، ووقف التابوت ، ورفعت وجهى نحوه . . ووسط الدموع رأيته . قال : « لم تعزنى حين مات الولد » . دارت الدنيا بى . حاولت أن أهمس قائلا : يا فيليب ، وكيف أعزيك ، أفى مثل هذا عزاء ؟ »

كذلك نواجه ثنائية الموت والبعث ، الغياب والتجلى فى هذا العالم السحرى الذى أدخلنا إياه فاروق خورشيد متتبعا رحلته الغامضة فى جوف النيل العتيد فها هو مشهد جنازة تحوطه أجواء من الطقوس الشعبية :

« واندفعت أمامنا جنازة تجرى مهرولة ، يتقدمها رجل يلبس جبة فضفاضة تهتز مع حركته ، ووراءه نعش يحمله رجال مسرعون ، والنعش تغطيه غلالة بيضاء مزركشة ، وعند حافة النعش طرحة بيضاء مغطاة بالورد الأبيض ، والقماش المحلى باللولى المزيف » .

إنها لحظة التوزيع فى حضور فعال لإنسان يرحل ، يبدو أنه من أهل الوجد حيث يطير نعشه من فوق الأعناق زهدا فى الحياة . ويقابل مشهد الرحيل مشهدا مغايرا يتبدى من خلاله وجوه من رحلوا :

« ومن وسط الدوامات بدت وجوه أعرفها ، غادرتنى من زمن ، ولكنى عشت معها وعاشت معى . كل وجه يظهر يحمل معه انفعالا مميزا ، خاصة ، وجه هو الحب والحنان ، أبى يبتسم ، ووجهه أزرق فى لون النيلة . . »

تحاول تلك الوجوه أن تنفى حقيقة الموت ، بالوجود وبإحاطة الكاتب فى رحلته المدهشة . وبذلك تبرز تلك الثنائية التى أشرنا إليها . كما نعثر على تلك الازدواجية بين الصفاء الروحى الذى يغمر أصدقاء فيليب وبين النفاق والمداهنة حين يذكر اسم الدكتور غادر فى نهاية القداس الذى أقيم لتوديع فيليب وإن كانت المباشرة تغلب لغة فاروق خورشيد ، حين يتخذ سمة الوعاظ ، بعد أن نكون قد أدركنا ما أغضبه وصدمه :

« تقلصت أمعائى ، واهتزت ضربات قلبى ، وكدت أموت . ماكل هذا الحشد من الأسماء فى تأبين رجل رحل وودع، حزنا

عاش ، ألما وجد ، مرضا كان ، موتا انتهى » .

إن الكاتب يبحث عن نغمة تناسب انفعاله الداخلي ، ويجنح الى الفكرة ونقيضها ، محاولاً أن يمنح مواقف السيرة تلك المسحة من الصدق الفني والموضوعي . وهو في ذلك يؤكد مقولة أندريه بريتون « لا زلت أقدس مهمة يطمع إليها الشاعر هي المقارنة بين شيئين لا يوجد ما هو أكثر منها تباعدا والمقارنة بينهما بشكل أو آخر تفاجئنا وتصدمنا » .[3]

***

لا شك أن هناك كثيراً من البواعث التي جعلت فاروق خورشيد يرتاد تلك المنطقة بجسارة ووعي شديدين ، محاولاً أن يجعل من قصة حياة فيليب جبرة أنموذجا لسيرة معاصرة ، تمتد لتنفي موته الواقعي ، وتزخر الرواية بمناطق مضيئة صاغت وجدا له ذلك المصري الذي صمد بالرغم من المتغيرات السياسية والاجتماعية التي كانت كفيلة بتحطيمه وإفراغ طاقته الخيرة في مسارب من انزواء وحقد .

والرواية تحمل ملامح مصر السبعينات ، تأتي على استحياء ، لتطل برأسها ، ونفهم من خلال حوار الكاتب مع فيليب ، أن الأخير كان يرفض ذلك الواقع المنهار ، لكنه لا يهرب منه بل يسعى لتجاوزه . إنها اذن شهادة واقعية لا تقترب من حدود التوثيق أو التسجيل ، بل تتعامل على نحو حميم مع مقررات الواقع وعناصره ، دون أن تغفل استشرافا يراه صاحب السيرة لمستقبل أكثر إضاءة .

وبعيدا عن حيل الكاتب وأقنعته ، ومنولوجاته المؤثرة فقد أحببنا فيليب جبرة وضحكنا معه عندما كان « يهنف » . . وأحزنتنا لطمات القدر على وجهه ، وتعجبنا لطيبة قلبه التي تحتوي العالم كله ، بالرغم من العذابات الماثلة لكننا لا نملك الا آمالا طيبة في أن تغمر الدنيا البهجة ، فالمجد لله في الأعالي وعلى الأرض السلام . . وبالناس المسرة .

دمياط : سمير مصطفى الفيل

هوامش :

(١) (مقدمة) « سيف بن ذي يزن » ـ فاروق خورشيد ـ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ صـ ٥

(٢) راجع ـ أشكال التعبير في الأدب الشعبي ـ د. نبيلة ابراهيم ـ دار نهضة مصر صـ ٦٢

(٣) راجع ـ قراءة نقدية لرواية يحيى الطاهر عبد الله (تصاوير من التراب والماء والشمس) سعد الدين حسن (دراسة) ـ فصول ـ يناير ١٩٨٢ ص ٢٧٧

"أراجون" والشعر الفرنسي المعاصر

مصطفى عبد الغني

(١)

بانوراما أو أراجون

حين أراد الين بوسكييه أحد نقاد فرنسا المعاصرين أن يعرب عن انطباعاته عن (الوداع) ، قصائد أراجون الأخيرة ، لم يجد أمامه غير لفظة غير معروفة فى الآداب - الغربية اليوم ، وهى لفظة kaleidoscoyeويقصد بها تلك الآلة الصغيرة التى تحتوى على جميع ألوان الطيف ، وتوزعها توزيعا أوركسترو ليا بديعاً .

ويبدو أننا غير مستطيعين ، هنا ، أن نقدم هذه الألوان كلها ، أو الباقة المشرقة ، دون أن نتوقف هنيهة ، أمام مادته الضخمة ، سواء منها ما يتطرق إلى تحولات حياته العامة ، أو بعض الخيوط المتمايزة الخارجة منها الساعية إليها ، أو عديد من المناطق النائية متمثلة فى القارة الشعرية الأراجونية .

وإذا كانت وقفتنا ستكون سريعة فى الجانبين الأولين . حياته ، وتأثره بالفكر المشرقى ، فإنها ستكون ، بالنسبة إلى شعره أكثر استرسالا ، وبالقدر الذى تسمح به السطور .

وإذا كان لكتاب أن يلخص بانوراما فكر صاحبه ، فهو هذا الكتاب الذى كتب قصائده لويس أراجون وصدر قبيل رحيله بشهور قلائل ، وضمنه خطوط حياته ، وتحولاته العريضة ، على مدى خمس وثمانين سنة ، هى كل حياة الشاعر .

والقراءة المتأنية لقصائد الديوان ، الذى أراد صاحبه أن يكون الأخير ، تضع أيدينا على ثلاث مراحل من حياته ، نؤثر أن نفصلها سريعاً :

○ الأولى حين شارك فى الحركة الدادية فى نهاية العقد الثانى من هذا القرن ، ليلعب بعدها دوراً متعاظماً فى الحركة السوريالية (فوق الواقعية) مثل فيها تمرد جيله على معطيات عصره فى العقد الثالث ، فأضاف إلى رمزية ريمبو ولوتريامون ومالارميه وابولينير وعيا متصاعداً بمجتمعه فإذا بنا نلمح فى الصور الكلاسيكية الشعرية الأولى التى كتبها عديداً من ملامح الواقعية وإرهاصاتها منذ فترة مبكرة من حياته ، وهو ما نلمسه واضحاً فى الأعمال التى تحمل هذه الروح من أمثال انيسيه أو بانوراما ومغامرات تليماك وفلاح باريس وغير ذلك .

○ وقد امتد الوعى الواقعى ليتجسد ، بعد ذلك ، فى المرحلة الثانية فى قضايا محيطه مغرقاً فى الانتماء الواقعى ، حتى إن العديد من النقاد الغربيين صنفوا ، ويصنفون أهم أعمال أراجون وأشهرها فى تلك الفترة تحت اسم (المنشورات) سواء فى ثورته فى الفكر ، أو فى تحديه للأسلوب ، وقد كانت تلك المرحلة التى أخرج فيها عديداً من أعماله التى تؤكد هذا الاتجاه

وتسير نحوه ، ومن أهمها أجراس بال والأحياء الجميلة ، فتمكن من توظيف الشخصيات التاريخية ، فى عهد الجمهورية الثالثة ، فى نسيج فكره الواقعى .

كما أكدت قصائد الديوان فى ترتيبها ذلك المنحى الداخلى الذى حاول أن يعبر عنه فى عديد من مقالاته ، التى نشرها فيما قبل فى (هذا المساء) الجريدة التى رأس تحريرها .

○ ولعل المرحلة الأخيرة من حياته كانت أخصب مراحل تطوره الفكرى ، إذ صهر فكره فى تجربة الحرب العالمية الثانية ، وكتب أشعاره فى الثكنات ، والقطار ، وغرف الانتظار ، ودنكرك ، كما نظم إحدى قصائده فى السجن ، وهرب تحت وابل من الرصاص ، وانتهت الحرب ليبدأ تجربته الإبداعية الممتدة ، وقد كان أهم نتاج هذه الفترة فى بداية الأربعينيات ، حين كتب (انكسار القلب) ، التجربة الفريدة التى مزج فيها بين الشعر الكلاسى ، والروح الشعرى الشعبى المعاصر له ، وتوالت أعماله على مدى السنوات التالية وأهمها : عيون إلزا والزا ، ومجنون الزا إلى غيرها من الكتابات التى كونت نسيج أراجون النادر ، ذلك النسيج الذى يجمع بين الفنية والجمالية فى التعبير والالتزام ، والارتباط الوثيق فى النظر تجاه مجتمعه ، وقد بدا هذا واضحاً فى حياته بقدر ما بدا واضحاً فى كتاباته .

وإذا تعددت الرؤى والإيحاءات فى آخر أعمال أراجون الشعرية ، فإن ثمة خطوطاً أخرى لا ينبغى لقارىء أن يغفلها ، ويمكن تلخيصها ، فى :

○ الالتزام بالمجتمع ولا سيما منذ الثلاثينيات حيث كانت أبرز أعماله الروائية التى اختار لها عنوان (العالم الواقعى) تلقى رواجاً فى الأوساط الأدبية ولمدة تصل إلى سبعة عشر عاماً ، ففى تلك الفترة كان تطوره الحقيقى فى سبيله إلى النضج ، ورؤيته الواسعة العميقة فى طريقها إلى الاكتمال سواء فى اتفاقه مع عديد من الفرق الفكرية حينئذ أو افتراقه عنها ، بل إن آخر قصائده ، كما سنرى ، تؤكد أنه مع عدم تخليه عن السريالية والحداثة الروائية فى طورها الأخير ، ثم تحليقه فى أجواء تجريبية شتى ، لم ينسه التزامه بالعالم الخارجى عن كيانه .

○ أما ثانى الخطوط وأبرزها ، فيمكن أن نلمسه بشكل واضح جداً فى عديد من قصائده ، وعلى الرغم مما يعتقد معه القارىء أن فكر الشاعر هنا يتعارض مع عقيدته ، فإن صفحات الكتاب التى لا تزيد على المائتين صفحة من القطع المتوسط ، تؤكد على تأثره الشديد بالفلسفة الروحية العربية التى تنتمى إلى الفكر والإحساس الصوفى المشرقى ، أكثر من انتمائها إلى فكر وإحساس أية ثقافة أخرى ، فالمعروف أن عدداً كبيراً من الكتاب الغربيين تأثروا بالفكر العربى فى فترة من فترات حياتهم . كما أن أراجون كالأكثرية من مواطنيه ، تأثر بهذا الفكر ، وكان مصدر التأثير (ماسينون) أحد المستشرقين الذين أثروا كثيراً فى الأدب الفرنسى بنقل العديد من ملامح الفكر العربى فى الفلسفة والأدب فى طور تطوره ونضجه ، وهو أحد الذين أولوا الفكر المتصور فى الإسلام عناية كبيرة مثل ترجمة (الحلاج) ، ومن ثم ، فإن روحاً فلسفية لا يخطئها القارىء تظهر فى أقصى درجاتها بين ألفاظ الشاعر ومشاعره وإذا أردنا قصيدة معينة تؤكد على هذا التأثير ، سنجد قصيدة (الحوارى الثالث عشر) ، وسنقف فيما بعد فى هذا وقفة أبعد .

وإذا كانت الضرورة جعلتنا نتوقف عند بانوراما حياة أراجون ، فإن جانب التصوف المشرقى ، لا بد من الإشارة إليها أيضاً ، ولو بشكل أفقى خاطف قبل أن نصل إلى مناطق الشعر بشكل محدد عند صاحب (الوداع) .

فلنر ، أهم منابع التأثير المشرقى فى فكر أراجون

(٢)

عالم التصوف المشرقى

والحديث عن أراجون يزيد ، ويتسع شأنه ، شأن أى أديب تمثل أعماله قيمة واعية ، حين نتحدث عن قيمة الوعى فى مواقفه ، وقيمة الشمولية . فإذا كانت الواقعية أهم سمات فكره التى سيطرت عليه منذ عقدى الأربعينيات والخمسينيات ، فإن الشمولية ونظرة التصوف المشرقية خاصة ، هى التى تدفعنا للتوقف عند الشاعر الذى رفض العيش ، فى إطاره السيسيولوجى ، بل جاوزه لآفاق أبعد .

وهنا نكون قد توقفنا مباشرة أمام أهم منابع أراجون ، فمما لا شك فيه أن أثر أراجون فى الفكر العربى كان من الوضوح بحيث لا يمكن إغفاله بأية حال . . وبداهة ، فنحن لا نريد هنا أن نشير لفكر أرجوان فنقول : هذه بضاعتنا ردت إلينا باعتبار أننا واجدون فيه كثيراً من مظاهر التأثر بالفكر العربى ، ونزهو به ، بل ، هدفنا ، أن نؤصل لفكرنا العربى فى العالم المعاصر ، فإذا كان الفكر الغربى يفرض نفسه علينا اليوم ، بحكم أننا نعيش فى عالم حضارته ، فإننا فى سبيل البحث عن هوية عربية ، موجودة بالفعل ، لا يمكن تجاهل هذه الخطوط الفضية الدقيقة ، التى تسهم فى تكوين نسيج الفكر الغربى ، بينما تدين فى وجودها فى الفكر العربى .

وهنا نكون قد حددنا هدفنا ، فأراجون شاعر وأديب

فرنسى ، يقترب فى خصوصيته وكتابته من درجة المفكر ، وهو صاحب إسهام بموقفه فى تطور (الواقعية الاشتراكية) كما نعرفها اليوم ، وعلى هذا ، لا يمكن ، ونحن نقرأ أعماله أن نغفل فيها المؤثرات الخاصة بنا . ويمكن أن نجد فى (مجنون إلزا) أكثر هذه المؤثرات وأبعدها برهاناً ، إن الفكر الأراجونى يقسم هذا العمل إلى ستة أقسام ، وخاتمة بحوالى مئتى مقطوعة تأتى بين الشعر والنثر ، يتبعها بمعجم يضم مصطلحات تاريخية ، ولغوية وفلسفية ، مع إشارات تفسير الكثير من العبارات عربية الأصل ، المتناثرة هنا وهناك بشكل مكثف .

والعمل ليس قصة حب عظيمة كما يبدو ، وليس عرضاً لمعلومات أراجون الواسعة ، وحذقة التاريخى فى الفكر العربى من خلال الرصد المنهجى للحضارتين العربية والأندلسية وإنما هو اختزال لمسار طويل ومعقد من الكتابة . يستشرف فيها أجواء فلسفية - ميثولوجية بعد أن راوح كثيراً فوق براكين السياسة والأيديولوجيا والحب فى مرحلة « المجنون » لهيب ماورائى ، تجاوز للأمن فى سلسلتيه الحتميتين ، معانقة للنبوة على تخوم الولادة والموت ، كما يحاول أحد نقاده (د . فؤاد أبو منصور) فى كتابه عنه أن يفسر العمل .

إن العمل لا يمكن أن يمنح وصفاً عاماً أو حتى جزئياً بأية حال ، فعلى الرغم من أنه يزخر بالرموز ، ويجاوز دلالات العمل السياسى للبحث فى (خانة الحفاظ على تجذر الإنسان فى هويته الأصلية) ، فإنه يحمل العديد من المؤثرات العربية التى حفرت مجرى عنيفاً فى وجدان أراجون وهو يكتبه ، ويفشل المرء إذا حاول رصد مثل هذه المؤثرات ، وإن كنا هنا سنحاول رصد بعض هذه المؤثرات ، لعل من أهمها :

○ البعد التاريخى الذى ظهر واضحاً فى (مجنون الزا) على سبيل المثال ، فمن المفروغ منه علمياً الآن أن حركة التروبادور التى عرفت فى القرون الوسطى فى أوروبا ، والتى كان يمثلها أولئك الشعراء الجائلون بأشعارهم العربية وغنائهم الذى يعود باصوله إلى العصر العربى فى الأندلس ، لا سيما الحس الحاد ، والمميز ، فى التصوف الذى يجمع بين الغزل والدين ، هذه الحركة تأثرت بالأدب العربى والتصوف العربى خاصة بعد سقوط الأندلس العربية ، وأثرت بدورها فى أعماق الشعراء والأدباء الغربيين ومنهم أراجون الذى استوحى مادته الخام من أيام العرب الأخيرة فى غرناطة الأندلسية ، فضلا عن قصص الحب العذرى المشهورة هناك ، ومن بينها قصة مجنون ليلى ، وكثير عزة (انظر دلالة مشابهة اسم عزة العربية والزا الفرنسية - زوجته) .

الأكثر من هذا ، أن نظرة خاطفة إلى عناوين أشهر كتبة (عيون الزا)تؤكد لنا مثل هذا التأثر ، فمن هذه العناوين : (غرناطة ، ابن عبد الله ، زبيدة ، رثاء الأندلس ، أبو القاسم ، سمحاً ، عائشة ، الخوارج ، المعتزلة ، قيس العامى ، ابو عبد الله . .) إلى آخر العمل الذى يزخر بالعناوين والمؤثرات العربية ، ولماذا نطيل الحديث حول هذا ، ونحن نعلم ، باعتراف النص وكاتبه ، أن موضوع الكتاب يدور حول حادثة تاريخية معروفة هى سقوط غرناطة الأندلسية - العربية التى سلمها المسلمون فى ظروف بالغة الصعوبة ليد أخرى .

هذا هو أحد البعدين اللذين أثرا فى فكر أراجون فى تطوره الزمنى .

○ أما البعد الآخر ، فهو ، البعد الذاتى ، فالمعروف أن أراجون وحده ، دون شعراء عصره ، كان يقرأ الفرنسية القديمة ، فرنسية القرون الوسطى ، حيث كان يعيش الشعب الفرنسى فى إطار جغرافى ، بجانب الشعب العربى فى الأندلس ، وحيث كانت قدرته الخاصة تلك تضيف إلى وجدانه العديد من العوامل التى تثرى التجربة ، فضلا عن أن المناخ حوله كان مليئا بتلك العوامل .

فكما أن عدداً كبيراً من المفكرين والكتاب الفرنسيين اعترفوا بتأثير فكر ماسينون وارنالنديز فى فكرهم كذلك ، فإن أراجون لم يخف هذا قط ، وتأثير هذا المستشرق المعروف الذى كتب كثيرا فى التصوف الإسلامى وشخصياته الكثيرة كبير لدرجة لا يمكن إنكارها . إن أراجون يقول على لسان جاك بيرك فى أحد أعماله أن ابن بيللا دعاه عام ١٩٦٢ لزيارة الجزائر . فى مطار أورلى راودته فكرة (مجنون إلزا) ترسم مرحلة ما بعد تحرر المغرب العربى من الاستعمار :

« أردت أن أشيد بهذا التحرر (يتابع أراجون) لذلك تعمقت فى الشعر العربى كما ترجمه مستشرقون أمثال لوى ماسينون . ودخلت إلى مجاهل الكتابة والعروض والنحو ، لقد أعجبتنى بشكل خاص الصوفية المشرقية ، كما تبلورت مع « مجنون ليلى » حيث سطر الشاعر العذرى هيامه بهذه المرأة المستحيلة ، هياما يصل إلى درجة العبادة » .

ولعل من المفيد أن نذكر ، فى هذا الصدد ، أن هناك دراسة قيمة عن الحلاج وبعض المتصوفين المسلمين ترجمت للعربية أخيراً ومثلت مع غيرها منابع التأثير الإسلامى فى الغرب .

ومهما يكن ، فنحن نجد فى (وداعه) كثيراً من هذه

المؤثرات ، كتلك القصيدة (الحوارى الثالث عشر) التى يتخيل فيها يهوذا ، الحوارى الخائن المعروف ، وهو يكتب عن الصداقة والصديق والإنسان ، يقول :

هل الصديق هو الإنسان الذى يخونك فى أوج صداقته
ومن هو الذى يخونك . .
إنه يهوذا الاسخربوطى الحوارى الثالث عشر .
فهو يعود دائما هاها أمى من المستحسن أن أتحدث عن شىء آخر
فالإنسان لا يكتب شعراً موضوعه طين
وهل حقيقة أنا ملزم بكتابة قصيدة
لا هدف منها ولا غاية
يا عزيزى إليك خدى
قبله

(٣)

قارة الشعر

فإذا جاوزنا **قطب التصوف المشرقى** ، وتراثه الخصب ، إلى التعرف على **قطب أراجون الشعرى** ، فسوف نجدنا أمام فكر طوع لخدمة الإنسانية ، وتبنى هموم الحياة اليومية والأحداث السياسية والأيديولوجية ، وقد كان المناخ العام الذى ساد قارته الشعرية فى هذا كله هوالتمرد المطلق .

فإذا علمنا أن هذا التمرد المطلق الذى آثره يمثل تلك (الروح الجديدة) التى يمثلها شاعرا آخر وصديق له هو (جيوم ابولينير) حين رأى أنها الحرية التى يعالج الشاعر بها كل مادة ممكنة بغير اعتبار لرقيها ، أو شرفها أو أهميتها . لأدركنا أننا أمام أهم سمات أراجون ، وأزهى خيوط نسيجه الخاص . فالشاعر يستطيع أن يجد مادته الهامة فى الكواكب والمحيطات ، كما يجدها فى منديل ملقى على الأرض أو فى عود ثقاب مشتعل . إن خياله يرى فى أسمى الأشياء وأحقرها ما لم يره أحد ، وأذنه تسمع فيها ما لم يسمعه إنسان قبله . إنه يحولها إلى مفاجآت مثيرة وأفراح جديدة ، ولو كان فى تحملها العذاب كل العذاب ، إن أقل الأشياء ، وأحقرها شأناً ، يصلح أن يكون معبراً لنهاية مجهولة تلمع فيها أضواء المعانى المتعددة ، كما يصلح أن يكون سبيلا مؤدياً إلى غياهب اللاشعور (يمكن التعرف على المزيد من صفات هذه الروح بالعودة إلى كتاب د . عبد الغفار مكاوى : ثورة الشعر الحديث .

ومن هنا ، يمكن أن ندلف إلى عدة ظواهر هامة ، تمثل ، فى مجملها ، تلك الظواهر التى تتداعى فى القصائد الأخيرة ، فلنتمهل عندها ، واضعين فى الاعتبار أنها تمثل ، مع غيرها ، أهم ما يميز تطور الشعر الفرنسى المعاصر اليوم .

٥

ربما كان تحدى كل القوانين الشعرية هو أبرز تلك الظواهر على الإطلاق ، وتتفاوت درجات هذا التمرد سواء فى اللغة . حتى ليقول فى أحد كتبه (**ليس لى لغة ، فكل ما أملكه لا يزيد عن مجموعة من الصور والتشبيهات والرموز**) ، أو فى التمرد على التصنيفات المدرسية والأكاديمية ، وهو ما يؤكده فى الجزء الأول من (الأثر الشعبى) ، وحاول تطبيقه فى شىء من الجسارة فى (انكسار القلب) فى قصائده التى كتبها فى عام ١٩٤٠ . . ففى هذا الاتجاه تطور من القصيدة الحرة التى كتبها قبل ذلك ، إلى نوع من القوافى المتناثرة اللحنية ، لينتهى منه ، وإليه ، فى (الوداع) ، بما يعنى انتهاء رحلة التمرد الطويلة ، إلى شىء من رفض كل القوانين الشعرية بلا استثناء .

وربما يكون هذا مرتبطاً بشكل ما بما نجده عند أراجون خاصة من التزاوج بين الشعر والنثر ، حتى لنجده فى (**مجنون إلزا**) يصل فى هذا الصدد إلى أقصاه ، منطلقاً من اقتناع داخلى يرى انتفاء الاختلاف الجوهرى بين الشعر والنثر ، وانتفاء الاختلاف الجذرى بين القصيدة والرواية ، إلى درجة يصرح معها لأحد سائليه إنه (بوسعنا اعتبار المجنون قصيدة ورواية فى آن) ، الأمر الذى يطلق تحدياً جديداً للمفاهيم السائدة ، وأراجون يفسر هذا الأمر على النحو التالى :

(فى معترك النثر - الشعر أو القصيدة - المهم هو الإحساس الشعرى . إنه شرط أساسى يفرض نفسه على أفق البحث : أن نحب كل الحب . خارج هذا « الطبق المبدع » ، توصد الأسرار ، وتغلق المعانى ، ولا يبقى إلا طوفان من الأنانيات والأكاذيب المظفرة)*

وهذه الفوارق الوهمية التى نجدها بين الشعر والنثر تظهر واضحة أشد ما تكون فى عديد من قصائد كتابه الأخير (الوداع) إذ يحمل عديداً من القصائد التى تزخر بضروب التزاوج بين النوعين - الشعر والنثر - سواء من وحدة البيت أو تقطيعه .

وإذن فأراجون يطور كثيراً فى البنية الكلاسية للبيت الشعرى ومن الداخل ، ويحتفظ بالقافية متباعدة أو متقاربة ، مركزاً فى جميع الحالات على تناغمها الرمزى أو النغمى ، وهو فى الوقت نفسه ، يتمسك بالمقطع الشعرى ، وإن لم يحافظ على تركيبه

التقليدى ، إذ حرص على تقطيعه ، وإعادة تركيبه من جديد ، بهدف واحد هو (غناؤه) مستلهما ، على حد قوله ، خطى ابولينير الذى زاوج ببراعة بين التقليد والابتكار ، مبدعاً قالباً حديثاً للعروض ، قد يبدو - مستهلكاً فى ظاهره وكأنه وزن البيت الشعرى الكلاسى ، من دون أن يكون كذلك بالضرورة ، مع طاقات تعبيرية لم يستوعبها البيت الكلاسى .

وهذه الرقة الغنائية التى حرص عليها كثيراً تعد من أهم السمات التى طور من خلالها شعره ، وهنا ، يمكن أن نقف على الظاهرة الثانية ، ظاهرة اقتران شعرة الذاتى بشعره الشعبى ، ومن ثم تغيير مهمة الشعر ودوره .

o

قد يكون من المستغرب ، لدى البعض ، أن يزاوج بين الشعر بلغته الفصحى ، وبين الشعر بلغته الشعبية ، أو تحول القصيدة بمكوناتها وأسرارها المتعارف عليها منذ هوميروس ، إلى شىء أشبه بالأغنية العامة التى تزخر بضروب الأمثلة الشعبية والمأثورات ، فضلا عن المفاهيم السائدة . . غير أن الأمر يختلف تماما بالنسبة لأراجون ، ذلك لأن الفترة التى تعتبر بين عامى (١٩٥٥/٣٢) قمة الخصب الواقعى لديه ، تتميز بالاقتراب من الجو الشعبى إلى حد كبير ، ويمتد هذا فى فترة الخصب الروائى لديه من منتصف الستينيات وإلى نهاية حياته ليربط بين مسميات القصيدة بشكلها الكلاسى ، ودلالاتها ، على المستوى الشعبى العام ، وكما نجد ذلك فى آخر دواوينه الشعرية سواء (الغرف ٦٩) أو (الوداع ٨٢) ، كذلك ، نجده فى تفاوت الدرجات فى أعماله السابقة كلها .

وجدلية الارتباط بالواقع والتعبير عنه ، بشكل كلاسى أو تقليدى ، أمر خاطىء برهن على خطئه أراجون نفسه ، فلكى يكون الشاعر واعياً ، عليه أن يكون شعبياً ، يقترب من اللغة (السوقية) كما يفهم ، بقدر ما يطوع مقدراته الفنية لخدمة التطور اليومى ، بالقدر الذى يحفزه إلى الاتصال به ، لا الانفصال عنه .

إن أراجون يرصد لفترة التحول لديه حين قرأ رواية (النار) هنرى باربوس ، فرأى إلى أى حد أسهمت الرواية فى هذا المنظور ، ثم رأى كيف أن الظروف استنفدت هذه الإمكانية الروائية ومن ثم ، فقد وجب عليه حينئذ البحث عن شكل مغاير آخر ، فاختار (الشعر) ليضطلع بهذا الدور ، الأمر الذى استلزم النظر فى قدرة استيعاب الجمهور للقصيدة - الأفيش أو الإعلان الذى من شأنه أن يفجر أكبر عدد من الآراء والاعتراضات فى هذا الصدد :

(قلت إنه من الضرورى جعل القصيدة أغنية ترددها آلاف الحناجر ، خصوصاً وأن ثمة فقراء كثيرون لا يستطيعون شراء القواميس والمعاجم ، لكى يفهموا معنى الألفاظ)

أراجون لم يتردد فى أن يسلك هذا الطريق ، ومن هنا ، فإننا نجد فى آخر أعماله (الوداع) ما يعكس هذه الحقيقة ، فهو فضلا عن إيثاره للغنائية بشكل عام ، يضيف إلى عناوينه كلمات تؤكد ما يذهب إليه مثل القصيدة التى يكتب لها عنوان (اغنية أخرى فى الحب الضائع) ، وهو تأكيد للنغمة السيرالية التى آثرها يضع مقاطع غنائية متجاورة قد لا تشترك فى شىء قدر اشتراكها فى التضمين الغنائى الموحى .

ولهذا كله ، نجد قصائده تزخر بالأمثال الشعبية ، وتستلهم النغمات الشعبية ، والألحان العامة ، وهو يفسر ، ولعه ، بالإرث الأوروبى من الحكايات والشخصيات التى يجهد فى التعبير بها .

وعلى هذا يبدو أن تمرد أراجون لم يتوقف عند تأمل قدرات العروض الفرنسى ، وتفجير مكنوناتها اللحنية ، وإنما جاوز ذلك إلى المضمون العام ، فالفعل الشعرى كان أقوى الغرائز ، غير أن وعيه بأدوات اللغة الشعرية وأسرارها مكنه من عدم الهبوط إلى السوقية ، والترفع عن رطانة المعنى وغموضه ، فأعد تركيب اللغة بهدف واحد ، هو غناؤها لتهبط إلى الشعب ، وربما يكون هذا السبب فى أن نلاحظ أن التقطيع الشكلى لا يأتى فى أول القصيدة مباشرة ، وما يسيطر على بدايات قصائده هو إيقاع التنفس المستمر ، والمتغاير ، والذى لا يخرج مع تردد المقاطع وتقطيعها عن نفس طويل متباين ، غير متنافر ، معا .

لقد أدرك أراجون أن الشعر لا بد أن يكون غنائياً ، ومن ثم ، فطن إلى دوره الحقيقى فى مجتمع معاصر ، يزخر بقضايا وهموم الواقع المر ، فى زمن تداخلت فيه الخيوط : الجرح والسكين ، المادة والروح ، الأبيض والأسود . .

كف عن ضجيج اكسترالى . ثمة فقراء كثيرون
لا يستطيعون شراء قواميس ومعاجم
يفهمون بواسطتها معانى الألفاظ
إنهم يفضلون ويحبون الألفاظ العادية
التى تسمح لهم بترديدها
أجيبك أننى سأفعل
سوف أنشد ما ينشده كل فم

يضاف إلى قيمة الوعي باللغة وبمهمتها الحقيقية وعي ثالث في الإفادة من الماضي سواء بوجهه الأسطوري أو التاريخي .

إن شاعرنا يحتفي بالماضي في قارته ، فثمة علاقة غزلية لا يمكن تجاهل مؤثراتها الدلالية الغزيرة بين الشعر والتاريخ ، وهو وإن كان قد استغرق زمناً طويلا في عالم الرواية ، بوجهها (التاريخي) فهو يولع ، في شعره بلا استثناء بعالم الميثولوجيا أو التاريخ سواء بسواء ، وكما رأينا هذا واضحاً في (مجنون إلزا) فنحن نجده في آخر قصائد (الوداع)إذ يستدعي شخوص أوديسا في قصيدة بهذا العنوان ويجاوزها إلى (الالياذة) وتتردد كثير من الشخوص والأماكن : الارخبيل ، أوليسيز ، فيجينيا ، أجاممنون . . إلى غير ذلك ، كما نلحظ استدعاء الإرث المشرقي في قصيدته (الحوارى الثالث عشر) المشار إليها ، كما نجد ذلك في أولئك القديسين ، الذين راح يستدعيهم ، ويتشبه بهم ، ويعبر عنهم في حالات معاصرة ، مثل القديس سيليفستر في قصيدة (آخر العام) ، والعودة إلى جميع أشعاره القديمة ، نلمح هذا الوجه المميز لأراجون ، ففي ديوانه (رواية غير مكتملة) ، على سبيل المثال ، تقول كلمات القصيدة :

لا أعرف النوم كما يعرفه الآخرون
وكل ما أعرف في تفسير حالتي
في تفسير هذا النوم الذي يشبه ظل عملاق على جدار مدينتي
أن العالم الذي أضناني أنا المجنون أنكره
هذا العالم يشبه أحلام يقظة
أو يشبه القديس دينيس
الذي يمضي ورأسه في يديه
ويجهل الطريق
أنا الذي يحمل ماضيه
دون أن يشفق عليه أحد

والربط بين الحس المعاصر والحس االتاريخي حقيقة مؤكدة لديه ، فلا ينبغي أن يُعتقد أن ملحمة المجنون على سبيل المثال تعكس الأحداث الأندلسية من وثائقها وحسب ، فهو يبحث فيها عن صدى الأحداث المعاصرة ودلالتها ، فالفعل التاريخي فعل معاصر ، إن لم يكن للمستقبل ، وما أكثر القصائد التي لا يمكن حصرها للتدليل على هذا ، سواء بين الحربين العظميين أو بعدهما ، ولعل من أشهرها قصيدة (ليلة أيار) التي كتبها عام ١٩٤٠ مستشفا فيها مجازر الإنسان في الحرب القادمة .

إن فكرته الأساسية وراء هذا تلخصها عبارته التي يقول فيها :

(اطالب الشعر . يحتضن استعارات ورموزا روحانية - وما ورائية تضرب بجذورها بعيدا في الضمير الإنساني ، محتفظة بنضارتها كتعبير حاد عن الغنائية . الشعر وحده يجرؤ على طرق باب الإلهيات ، مزاوجا في سياق ملحمي هيولى الأرضيات وأثيري الروحانيات . من هنا لا أتردد في الإشارة بالقديس يوحنا الصليبي ، هذا الشاعر الصوفي من القرون الوسطى وبيول كلوديل وهو شاعر كاثوليكي من - القرن العشرين ، توكيدا على رحابة الجدلية المادية التي لا تستثنى أية شرارة إبداعية أو أية زهرة في غابة من نرجس)

وإذن ، فإن حضور الميثولوجيا لازمة في تلمس الأيديولوجيا ، أية أيديولوجية تستهدف الامتزاج بروح الإنسان وتمثلها ، كما أن حضور التاريخ لازم في تلمس الحاضر ، والبحث عن المستقبل ، وقد حرص عليه أراجون إلى درجة غير عادية .

o

وثمة ظاهرة تكاد تكون مقصورة على أراجون خاصة ، وتشكل قسما مشتركا لكل أعماله ، ونقصد بها أن التيارات التي تنقل بين معالمها ، والمذاهب التي عرفها وتراوح الفعل لديه في كل منها بين السلب والإيجاب ، لم تحصره في إطار ضيق ، ومن ثم ، فقد اعتبر أراجون شاعر الخاصة ، كما هو شاعر العامة ، وتراوحت تبعا لهذا مصادر التأثير لديه من الإرث أو الحاضر . . لينتهي كل هذا بشيء أشبه بالتجربة الغنائية . .

لقد عاش أراجون قرابة قرن من الزمان ، عرف خلالها بداية تيارات وتلاشي أخرى ، غير أن أهم التيارات التي عرفها ، يمكن إيجازها في : الدادية والسوريالية والواقعية ، والتجريبية الروائية ، والغنائية الجريحة التي عرفناها في قصائده الأخيرة ، ويمكن أن ننتقل من الإجمال إلى التفصيل لنرى هذا التطور وأثره على شاعرنا .

لم تكد لتنتهي الحرب الأولى حتى بدأت حركة (الدادية) ، التي تنتمي إلى تيار شعري راديكالي يستهدف تنظيف العالم من بقايا حرب مدمرة ، ونظم أتباعها الذين كانوا يعتنقون شيئا أشبه بالعدمية في شعرهم الذي لم يتأثر بمظاهر الماضي من

عروض شعرية أو تقاليد كلاسية . . وأراجون ، وإن تأثر بأولئك ، إلا أنه تجاوزها سريعا بعد نشأتها عام ١٩١٩ ليبدأ زمن (السوريالية) . . والسوريالية وإن كانت ، كسابقاتها شاهدا ، على مادية العصر ، فإنها تأثرت فى المنحى الإبداعى بكثير ممن عاصروها ، أو شاركوا فيها ، مثل أندريه بريتون وبول إيلوار وفرويد وأبولينير ، كما تأثرت بعديد من رواد الرمز فى القرن الماضى كرامبو ومالارميه .

ومن هذه الأسماء ، وذلك المناخ السائد يمكن أن نلخص مبادىء السوريالية ، كما عرفها أراجون ، من أنها دعت إلى منح المشاعر الذاتية ، والأحلام والرؤى حيزاً كبيراً فى الاهتمام الإبداعى والفكرى ، ذاهبة إلى أن الحقيقة هى مزيج من الوعى واللاوعى ، ومن المعقول واللامعقول ، وقد اصطدمت تلك الأفكار فيما بعد بكثير من اقتناع روادها أنفسهم ، مثل لويس أراجون الذى تغير مفهومه عنها مع الوقت ، فقد كان يختلف مع كون السيرالية اقتناع نرجسى خيالى وحسب ، كما كان يصفها ، ويفترق مع أولئك الذين رأوا .

فكرة العمل الاجتماعى فى الشعر ، مركزاً على عدم توخيه لقضايا ثانوية بينما الشعر لا يستهدف سوى الثورة الشاملة . لعبة الأسماء التاريخية ليست بالأهمية التى يعتقدها البعض . المحور الأساسى هو التحرير الشامل للإنسان على الصعيد النفسى والأخلاقى والسياسى . وهذا يعنى أن بريتون يرى تعارضاً بين العقل السوريالى والعقل الاجتماعى على الرغم من ارتباطهما . كنت أعتقد أن الوضع الإنسانى والوضع الاجتماعى رهان معركة واحدة للقصيدة الشعرية .

وهذا يفسر كيف جاوز أراجون السوريالية كما فهمها مع معتنقيها أول مرة ولا سيما بعد أن عبر إلى الواقعية غارقاً إلى أذنية فى فترتها الذهبية بين (عامى ٣٢/١٩٥٥) قبل أن يتأتى قليلا عند مفترق الحداثة الروائيةمنذ منتصف الخمسينيات مدى عقد من الزمان ، ومالبث بعدها أن استقر ، حتى اليوم الأخير ، أسير اللحن الغنائى الواقعى ، أو اللحن الأراجونى المميز .

إن من يتأمل الفترةالأخيرة من حياة الشاعر ، حيث كتب قصائده الأخيرة ، يجد نزعته تشير إلى التجريبية الخاصة ، الذى لم يكن فيها أسير مذهب أو تيار خاص ، بقدر ما كان أسيراً لمغامرات وتحديات ذاتية جداً .

إن قصائد أراجون الأخيرة تحتوى على نتاج الأزمنة التى عاشها ، وفضلا عن تمرده فى عديد من المجالات التى سبقت الإشارة إليها ، فإن ثمة ملامح مركزة لا مندوحة من ذكرها هنا ، تحدد خيوط الشخصية ودلالاتها ، بشكل أكثر تحديداً ، وتتلخص على النحو التالى :

(أ) ربيع السوريالية - حقيقة أن أراجون عبر الربيع السوريالى منذ نهاية العشرينات إلى درجة أنه أحرق آخر أعماله الضخمة من هذا (الدفاع عن اللانهاية) ، غير أنه من الملاحظ أن ربيع السوريالية يمتد فى كل أعماله التالية ، فقد مثلت السوريالية الجديدة أهم الرواسب ، وأخصبها فى التأثير على وجدانه الذى عرف الحلم والشعر والغنائية والرومانسية ، وما إلى ذلك من العناصر المتفردة فى قصائده الأخيرة إلى حد دفع البعض ليقول : إن أراجون راح (يستطلع فى ميادين ومجالات غير معروفة جديدة وتجريبية) .

(ب) شعر أبو للو - يرتبط بذلك أن شاعراً كأراجون حير نقاده كثيراً ، فبينما يصف البعض بعض كتاباته بأنها كتابة المنشورات (فإن البعض الآخر راح يتساءل عن سر الثنائية القائمة فى فكره بين كونه شاعرا وكونه محباً للواقع مشاركاً فيه ، غافلين عن أن الشاعر ليس من الضرورى أن يكون تابعاً لأبوللو إله الابداع والنور ، ورفيقاً لاهفتس إله الصنعة والابتكار ، وهو السبب الذى جعله يجاوز السيرالية كما رسمت له إلى سيرالية عرفها فى شعره (الحركة الدؤوب - البشاشة الكبرى - مضطهد مضطهد) ورواياته (مغامرات - تليماك - موجة أحلام) تستهدف الخروج من مستنقع البلاغة ، وصور الجمال المستهلكة إلى الواقع الحى . . وهو مارسمته لنا قصائده الأخيرة .

(ج) روح المجنون - إن روح (مجنون إلزا) التى تظهر أراجون على أنه شاعر ملحمة على نسق (إلياذة) هوميروس (ونشيد) بابليونيرود العظيم . . هى الروح التى تداخلت فى نسيج أعماله كلها فيما بعد ، فأصداء الملحمة نجدها فى أغلب قصائد (الوداع) سواء باستنطاق الماضى من أجل المستقبل ، أو لتفريغ الأسطورة فى الوجدان المعاصر بتكثيف الدلالات ، أو استدعاء من يريد ليمنحه رموز الحاضر . . وبهذا يكون الشكل الملحمى كالفكرة السيرالية تنسحب على أعماله ، وتلونها ببلورة خاصة .

(د) الوادع - وعلى هذا يمكن أن نجد فى آخر قصائد أراجون (الوداع) كل هذه العناصر السابقة . فقصائد الوداع تصطدم بحدودها الأخيرة كلغة حاول فيها صاحبها ضرب معول التغيير ، وإحداث الصدمة فى أكثر من مكان لنصف قرن أو يزيد ، كما يصطدم الشاعر بالزمن فيجعله البطل الحقيقى فى مسيرته الشعرية ولا سيما ، وأن لفظة (الزمن) وحدها تمثل أهم المفردات التى نجدها فى نهايات حياته . . كما يمكن أن يرصد فى أشعاره الأخيرة اعتراف حى لتجاوز كل التيارات الفكرية لتنتهى إلى شاطىء لويس اراجون .

وبعد ، فإن المفردات الشعرية عند شاعرنا تمتد بخطوطها لتجاوز المستحيل ، إننا أمام مفردات عديدة فى قصائده الأخيرة لعل من أهمها : الوحدة ، الجرح ، الصمت ، المرآة ، الساعة ، الزمن ، الشباب ، الذكرى ، الحلم ، الذاكرة ، النسيان ، إلى أخر هذه المفردات المميزة التى ترسم قارة الشعر عند أراجون ، وتحدد موقعه الحقيقى فى الكون الذى عاش فيه جريحا وحيداً فى أخريات حياته .

القاهرة : مصطفى عبد الغنى

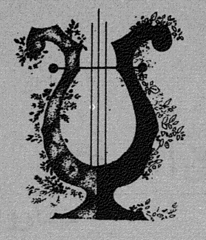
بعض المراجع والمصادر

Les Nowelles litteraire Jan . 83
— Supplement de Liberations. Jan V. 83
— Le monde des lines id Alain Basquet j, jav. 83
— Les Adieux— Aragon (82)
— Elsa (59)
— Les yeux d' Elsa (63)

ـ اراجون فى مواجهة العصر .
د. فؤاد ابو منصور ، المؤسسة العربية للدراسات . بيروت ٨٢

ـ إلزا وعيون إلزا ، من شعر أراجون ، ترجمة د. سامية اسعد فؤاد حداد ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٠

ـ الوداع (آخر اشعار اراجون) ، مصطفى عبد الغنى ، دار الشروق ، تحت الطبع .



الشعر

خطوط فى اللوح

فاروق شوشة

أ - رباعيات :

بين وقع الظلِّ ، والظلُّ ، يميلْ
رأسُهُ الغاربُ فى كلِّ اتجاه
والدمُ القانى على الأفقِ يسيلْ
مُعلناً بالموتِ ، ميلادَ حياه

طائرٌ حطَّ على الغصنِ وطارْ
حاملاً فى صدره سرَّ الرحيلْ
ماله يبحث عن وجه نهارْ
يُرجع الحُلمَ إلى العُمرِ الجميلْ

الجناحانِ يرفّانِ ، فيعلو
والجناحانِ يُسفّانِ ، فيدنو
روضهُ الهامدُ إيحاشٌ ومَحْلُ
والمدى حولَيْهِ قضبانٌ وسجْنُ

يقطع العمرَ ويجتازُ الوهادْ
حائراً بين صعودٍ وهبوطْ
رأسهُ الطائرُ مُلقىً فى البلادْ
ويداهُ فى شِعاب الأخطبوطْ

ذات يوم قادمٍ سوف يجىءْ
باعثاً فى كوْنه سرَّ الخلودْ
رُوحه تنبض بالحلم الجرىءْ
وخُطاهُ تكتسى معْنى الوجودْ

ب - الشَّرَك :

تجيئينَ فجأهْ
تغيبينَ فجأهْ
وقبل المجىءِ المفاجىءْ
وبعد الرحيل المناوىءْ
تظلّين فى القلبِ توْقاً إلى ظلِّ هدأه
وجوعاً لحِضْنِ المرافىءْ

متى أيها الوجهُ تُسفرُ عن وِجْهتك
متى يستريحُ المسافرُ من دورانِ الغبار
ومن وخزاتِ الليالى
وجذْبِ النهار
ومن شَرَكٍ كامنٍ فى المدارْ
يلفُّ خيوط الأمانى بأعناقنا
فتقتلنا مرّتين :

- لأنّا حلمنا بها، وانتظرنا !
- لأنا خُدعنا بها ، واغتربْنا !
وما ثَمّ شاطئ

متى يا أنيسَ الزمانِ الجميلِ ،
الزمانِ البخيلِ ،
الزمانِ الذى فى الحنايا ، تعودْ
متى ، من جديدٍ ، يُراوغنا ظلُّك المستطيلُ

فيُلقي علينْا عباءتهُ ،
ونغوصُ ،
يعاودُنا وعدُك المستحيل
وننْزعُ من فوق جدراننا
وجه هذا الوجود الثقيل
وتحملُنا موجةٌ فى البعيدْ
لنجمٍ على الأفق يحبو
وخطٍّ على اللّوْحِ بادئ !

القاهرة : فاروق شوشة



مدّ البحر

كامل أيوب

ماذا أحال الشاطىء الطّرُوب
شمساً هزيلةً وظلاً هارباً مُهرْولاً
لا صوت إلا تمتمات الريح للقواقع البلهاء
وما تَمَرْعَرَعَتْ سوى صبارة قد شربتْ دموعها . .
ومر موسم النورس ما جاء
وذهبتْ واقبلتْ مراكبُ ما حرّك الإقلاع والإرساء
غير أسى يطير بى صوْب الرفاق مُعْولا
مات الذين ماتوا فى العواصف الهوجاء
وأسلم البعض شراعهم فى الهول للتيّار
ويعثر الباقون حلمهم فى مدن البوار . .
ها أنذا وحدىَ فى الغمار . .
أموت أو أولد كل لحظةٍ فى حومة الأخطار
وكلما خلوْت بعد بغتة الشلاّل أو ضراوة المضيق
لوحْشة التذكار . .
جعلت خلفى البحر وانطلقت فى الميناء
أصْفِرُ لحناً عابثا وأنثنى لحانة على الطريق
يسهر فيها الجاز والشراب والنساء

وعندما أنهض فى اللّيل الأخير
تُسْلمنى ذراعها . .
وتستضيفنى للصبح فى مخدعها الصغير
ترقص لى عاريةً وهى تمدُّ وزْدَها وفُلّها على الفراش
فى تكسّر لذيذ . .
تملأ لى سرّتها بالعطر والنبيذ
صريحة غامضة كموجة ترفّ باسترخاء
أغوص فى قرارها أوقظ كل اللؤلؤ النائم . .
فى محارها أفتح شاطىء الكنوز
وحين يدرج النّهار نحونا بخطْوه الحنون
يلمح نجمتين فوق صدرها ونجمتين فى خدودها
ونجمتين فى العيون . .
تقول لى عدنى بأن أراك فى المساء
ياقطتى الصغيرة البيضاء قد أكون . .
أوغلت بين زرْقة الماء وزرقة السّماء
سنلتقى ـ إن التقيْنا ـ صدفةً بغير موعدٍ
كذلك اللقاء . .

تغمز لى صبيّةُ الماخورْ . .
تكشف لى الإزار عن نهديْن أبلجينْ أملسينْ كالبللّور
ومشرعينْ يضويان نور . .

لست أمير البحر أو من الرّبابنه
ولست واحداً من النوتيّة المؤجرين فى السُّفُن
لكنّنى منذ صباى الأول القديم

أتبع عبر آرجاء المحيط الهادر العظيم . .
حوريّة تسكن فيه كل يوم لجة ولا تقيم
تبحر بى الأشواق نحوها من المدى إلى المدى
تبْحر بى الأشواق أبدا . .
لعلها تسفر لى عن وجهها المتوّج المحفوف بالضياء والندى
حين ترانى عاشقا مكابداً لا أعلن التسليم

وقد نذرت فى هواها العمر . .
وما رأيتها إلاّ كلمحْ البرق أو أسرعَ فوق زَبَد العُباب
تبسم لِي وتختفى وسْط بنات البحر . .
بينا تسرُ لى ببوْحها الذى [illegible] بالسُّهد والمنى والشعر
وفرحةٍ كفرحة الغريق بالنجاة والْعليل بالشفاء
والأسير بالإياب . .

القاهرة : كامل أيوب



رسالة روبن هود

عماد الدين حسن محمد

يا صاحبتى
اسمى « روبن هود »
أطرق بابكِ كل مساء
يتلقانى القلق المارد والضوء المصفود

يا صاحبتى
اسمى « روبن هود »
جرحى يسأل عن ماريان
فى طرقات الزمن الجائع للإنسان
تصدمنى نظرات الدهشه
أتناثر فى الأرض شظايا من ورقٍ
وزجاجٍ وضميرٍ مكدود

يا صاحبتى
من يذكرنى ؟ . . . يذكر « روبن هود »
يحمل للأطفال اللعبة صبح العيد
يحمل شمس الصبح رغيفاً للفقراء
قلبٌ . . . بيتٌ للبسطاء

(كنّا نعدو كالطفلين وراء النهر وأسراب النجمات
كنّا شعراً ضوئىّ الكلمات)
روّعنى خبر وفاق فى صدر الصفحات
يتعاطاه المارة ما بين الطرقات
ـ « روبن » مات
ـ « روبن » مات
لا ألمح فى الأعين أثراً للعبرات

يا صاحبتى
من يذكرنى ؟ . . . يذكر « روبن هود »
تثقب صدر الليل سهامى
صرت الميّت وصرت الرامى
صرت الدود
كيف أحرر من أصفاد الموت عظامى
كيف أعود
كيف أعود
كيف أعود

الاسكندرية : عماد حسن محمد

أغنية عربيّة

تنويعات على روىّ القاف

فتحى فرغلى

١ صنوف من الليل تغشى المدينه
وقلبى يؤجل أفراحه ،
إلى موعد النشرة القادمه !
. . .
. . .
. . فأين من القلبِ ذاك الزمانُ
الذى لا يجئُ
ولا يبرح الذاكره ؟
يغلّقُ أسرارهُ ،
يتمنّعُ ،
خلف الزمانِ ،
وخلف المكان
يحاصرنى : فى وجوه الرجال
وفى صحف اليوم
واللافتات
(إلى أن تضيق بنا القاهرة) !
يلوّح لى بالأمان
ويسجننى فى ضلوعى
. . إلى موعد النشرة القادمة !

٢ يا زمنا لا يأتى أبدا
أغلقْ أسرارك
أغلِق أسرارك
وتمنّع فى الأعماق
ارحلْ فى دمنا
أو طوِّف فى الآفاق
حتى تطْهر كلماتى من زمنى ،
فنرى .
رائحة الدم تركض بين الأوراق .

٣ أغنّيك يا زمنا لا يجىء
ولا يبرح الذاكره
أغانٍ بعض الجنون
تشير إليه
- الجنون -
ولكنها لا تبارح قيد الوثاق
فمن يضرم النار فى القول
من ؟!
وكيف ستخرج للشمس
والشمس تنكر رسمك
والموت يدنو
يغالب سيفك

شبراً . .
فشبراً
إلى أن تضيق المسافة
تسقطُ ،
ينفضّ عنك الرفاق .

٤ ضَحِكَ النظّارةُ من قولى
ملء الأشداق
فأشار إلىّ بأن أُنشدَ ،
بعضاً من أشعَارى
فى الحب وفى الأشواق
فنهضت إليه
وقبّلتُ الأرض ثلاثا
وطلبت العفو
قلت له إنى قد خُتم على سمعى
وعلى بصرى
انسيت الحبَّ
وأنسيت الأشواق
فأبَى إلاّ أن أنشده
فوقفتُ «وأرخيت إزارى»
وجعلت أقول :
قد كنّا يا مولاى
عشرة أسياف قاضبة
من لُحمة غمد واحد
فى البدء تعاهدنا عهدا :
قمنا فغمسنا أيدينا فى الطيب
غمسنا أيدينا فى الدم ، وتنادينا :
الهدم . . الهدم .
الدّمَ . . والدم
وحلفنا :
ما زاد العهدَ طلوعُ الشمسِ وطولُ لياليه
إلا مَدّا
ثم مشينا فتفرقنا
فإذا الأول قد أسلمنا ليهودٍ
والثانى لمجوس
والثالث للروم
وانكسر الرابع مرتدا
واقتتل السابع والثامن .
والتاسعُ ،
«جاوزت العشرة عدًّا»
والآن ــ وقد ذهبت ريح جماعتنا ــ
ها أنذا ــ يا مولاى ــ
أبقى فى الساحة فردا .

٥ صنوف فى الليل تغشى المدينه
وقلبى يؤجل أفراحه
أهذا الذى قد جناه أبى
فأورثنى تركةً من دم وقصائد
(ــ أما الدماء
ــ التى لا تُطَلُّ ــ
فقد ذهبتْ ، وتفرقت اليوم بين القبائلِ ،
أما القصائد . .
أما القصائد . . ؟!)

٦ يدنو الموتُ
وأنت تقوم على حرفٍ
تمسك قلبك أن يتناثر
أو يذهب عقلك
فيصيح الصبية خلفك
يعدون وراءك فى الأسواق
. . . .
. . . .
ضحكَ لقولى حتى استلقى
(أو حتى اخضلّت لحيته)
وأشار إلى بأن أنشد
بعضا من أشعارى
(فى الحب وفى الأشواق)
فنهضت إليه ،
وقبلت الأرض ثلاثا
ثم ثلاثا وثلاثا
وثلاثا .

فتحى فرغل

انسحاق

عبد صالح

(١)
شيخى قال
- والمسجد مكتظ ما بين ملول ومتابع -
من أنتم ؟
مهما اثاقلتم فى الأرض
وبنيتم وتطاولتم
وطليتم بالذهب وبالأصداف
حجرات النوم
وغرقتم فى النعماء
فالصومَ .. الصوم
حتى لا تأخذكم عزتكم بالإثم
وتدور عليكم
دائرة الديان

« يسألنى أصغر أبنائى
: ما معنى الصوم ؟
حاولت الردّ وأحجمت
وتشاغلت
حتى يغرق فى النوم
ويبحر فى مركبة الحلم »

(٢)
صوت المذياع
ينساب بجوف الليل
يتهادى نغم شرقى
يتصاعد فى الصمتِ
يسرق نومى
أتقلب .. أتململ .. أشعل سيجارة
تتفجّر فى جنبات الحارة
صرخات وعويل وأنين
« جارتى الحسناء ..
تتقاذف والزوج طقوسا ليلية »
يتلاشى النغم الشرقى
تنغرس السكين
ما بين الضجة والصمت
أُصْلب فوق حبال الأرق اللّيْلىّ

(٣)
أبصرتهْ
- كالعادة - كان يحدِّث نفسه
ويلوِّح للمارة والشُرفات
يحنى قامته
يلتقط القاذورات
يجمعها فى طرف الجلباب الرث
.. ويعلو صوته
« أوغاد وكلاب »

كانت تسحقه إحدى العربات المجنونة
لم تأخذه الصدمة
لم يصرخ أو يأبه أو يتكلم
وتبسم
كالنائم فى حلم
ومضى يخطو فى تؤدة
والشارع مشدود الأعين والأعصاب
وقذائف شرر وسباب
لوح بيديه الناحلتين وغاب

(٤)

فى الصحف اليومية
أبحث عن شيء ضائع
فى الزخم الإعلامى
وفلاسفة التشويق
والتسويق
« ضجيج قراصنة الجو »
« أطباق اليوم شهية »
« وعروس اليوم
حسناء وذكية »
« قنبلة الكرة المرتدة
تجتاح الحارس والمرمى »
« بيروت . . تقاوم . .
تتحصن
ضد الأعداء
ضد الإخوة والأبناء
ضد ملايين الأشياءِ . .
. . وضد الضد »

(٥)

فى الديوان
تغزونى الإمضاءات
منح وأجازات
وعطاءات ولقاءات
« فنجان القهوة سادة »
والسادة . كرماء
عرضوا بسخاء
رأسى تطحنه أفكار سوداء
« قالت قبل خروجى :
لا تنس عيد الميلاد ، هدايا الأبناء »
شيخى قال
يا قوم
كونوا ما شئتم
لكنى أقسم
أن الإعصار القادم لن يرحم . .
لن يرحم
لن يرحم

دمياط : عيد صالح

قراءة فى سفر الوصيّة

درويش الأسيوطى

وتأتينى فراشاتُ الرؤ ى الحبلى
بأسرارٍ حقيقية ،
على أبواب مملكتى بغار القهرِ
منفرداً ، تبسملُ أول الآيات مكيّه
فأقرأُ فى بروج النهر مكتوباً على سُتُرٍ ترابيّه :
(لأنى قد حفظت الأمس
ألواحا وآياتٍ . .
سأوصيكم بما أحفظ . .
وما يحتاجه النُسُّاك فى المستقبل الآتى
فيوم البعث يذكرنى بنو قومى . .
وفوق رؤ وسهم تهتز فوق النقع راياتى)

فأوصيكم بتقوى الله . .
وأوصيكم بنبذ الخوف والنسيانْ
سيأتيكم – إذا خِفْتُم –
جنودُ الأعور الدجالِ . .
ينتحلون ألفاظى وأدعيتى . .
ويلتبسون بابَ الخوف داخلكم . .
ويندسّون بين الناس ، يرتقعون أرديتى . .
فإن قالوا لكم إنى ختام الوحى بين الأمس والآتى . .
فلا سمعٌ ولا طاعه . .

وخلّوا الخوفَ والنسيانْ . .
فما قالوا سوى البهتانْ . .
فشريان الرسالات التى تمتدّ فى جسدى
تظلّ على المدى دفاقةً تَتّرى رسالاتى.
وأوصيكم . .
إذا عزَّ الرغيف . . استطعموا الجوعى . .
وإن ضاقت بكم أرضى . . فأرض الغير
فافترشوا شقوق السجن
والتحفوا سياط القهر ،
ولتتوسدوا الأنّاتِ . .
فالأنّاتُ تعطيكم جواز دخول مملكتى ،
فلا تَأسَوْا على ما فاتكم بعدى . .
لكم فيها بنهر السوط . . أنهار من العسلِ
لكم فيها ديارٌ لا تفزِّعها . .
كعابُ بنادق العسكرْ . .
وإن متم . . لكم أكثر . .
لكم ما قال عنه الله . .
فأوصيكم بتقوى الله . . . .

وأوصيكم . .
إذا نضَبت زيوتُ مشاعلِ الطرقات

فلْتبقوا أصابعكم مشاعلكم . .
ولا تهنوا وأنتم زمرة الفقراء . .
وارتقبوا هلال النار
بين سحائب الكلمة . .
فان غُمَّت عليكم رؤ ية الفجر الذى نرجو
فأذّن للصلاة وقمْ لدَى الفجرِ
ولاَ تستأذن الظُلْمه ،
فمن تكبيرة الإحرام ينبلجُ النهارُ الصلْقُ
فى ديمومةِ العتمه .
وأوصيكم . . .

إذا ما استأثر التُجار بالفُتيا
وقولِ الشعرِ . . .
وانعقدت لخصيان المجامعِ
رايةُ الشورى . .
وحال الحَوْل دون تبدّل الأحوالِ
فانتظروا انعتاقَ الريح ، والسحبَ الشواظيه .
فتلك قيامة الفقراء فى الأسمال . .
ففى دوامة الطوفان لا تسألْ
على الأسوار والقضبان
والمدن الزجاجيّه . .

أسيوط : درويش الأسيوطى



الوقوف فى انتظار الحلم

عزت الطيرى

١

واقف فى الطريق
كصبىٍّ شريد . . .
واقفٌ . . .
ليس لى صاحبٌ أو حبيب
ويعينىَّ حزن السماء التى حجبت بدرَها
غيمةٌ من صديد
ـ أنت عانقت شمساً ففرّت
وراحت تعانق كونا جديد.

واقف
ألفُ باصٍ يمرُّ
والرجال الغلاظ
والرجال الذينْ . .
خطوة . . .
وأكون الذى قد يكون
والذى لم يكنْ

ـ أنت أدمنت هذا الطريق
أنت أدمنت هذا الشجنْ

من تكون ؟
الربيع . . . الخريف
الرحيل . . الوصول
المطار . . الوطن
ابن من ؟
ابن هذا الزمن !!

٢

ألفُ باص يمرّ
والمحطات قد غادرت واقفيها
والرياح التى كنست ما تبقى من الورق المعدنىّ
والنساء الجميلات يمشين ، ينقرن فوق الفؤاد
ويسرعنَ . . هل من مزيد !!
والنسساء البغايا
يلامسنَ صدر الرجال
لعل النساء تلامس فى عجلٍ
حافظاتِ النقود
ـ سلام عليكَ
فماذا تخبّىء داخل سترتك القرمزيه
ـ أخبّىء حزنى !
فهل من مزيد ؟

٣

الحوانيت توصد أبوابها
وأقفالها قد تدلّت
والعناقيد فى شجر الليل نامت
والمغنىّ الوحيد
يتمُّ مقاطع غنوته
ويغادر مذياعه
راحلاً كى يجىء دمعتَهُ
لصباح جديد !!
ـ فماذا تريد ؟
أريد جوادا بقدر جموح الأمانى التى فى فؤادى
ـ السلام النحاسى يصرخ فى لوعة :
يا بلادى
بلادى .. بلادى
بلادى التى أوصدت فى طريق هواىَ المسالك
ـ أنا فى انتظارك
إلى أين يا مهرة الله غمشى
وكل الجهات مهيأة للمهالك
ـ أنا فى انتظارك
الطيور تهاجرنى والممالك
والنساء يجئن إلىَّ سكارى
يجئن حيارى
أنا فى المواجع يا صاحبى لا أُبارى
أنا
فى المواجع
يا صاحبى
لا أبارى !

نجيع حمادى : عزت الطيرى



قدماى .. جوادان يموتان

فوزى خضر

مشلولاً .. تركض عيناىَ بلا جدوى
أرسم فى قدمىَّ خرائطَ مجهوله
أنزف أحلامىَ حلماً حلماً
السيارةُ ما كانت تجرى ،
لكن كانت تجرى — من حولى — أبنيةُ الشارعْ
ومحلاتٌ .. أضواءٌ .. ناسٌ ..
ما يقف — الآن — معى إلا صوتٌ طالعْ
كالنبت إذا فلق الأرضْ
كالطول إذا اخترق العرضْ
كالمدِّ ..
صوتى يدعونى ..
لكنى لا أسمع إلا قدمىَّ .

... ...

من أىِّ طريقٍ آتيكِ ؟ وهذى الطرقاتُ جميعاً لا تمنح أنفسها إلا للأقدام المشدودة .. وأنا قدماىَ جوادان يموتان .. يظلاَّن يموتان .. أفوت إلى حَلْقى أتكوّم فى ركن ضلوعى ، أرشف ماءَ الليل الأسود ، أخفى عينىَّ عن النجمات المبتسماتِ ، أشدُّ ثيابى حولى ، جسدى يعرفنى ، أعرفه ، يرجمنى بالبلدان المبتورة ، أرجمه بحجارة صمتى حتى ينزف — عضواً عضواً — كتباً : تشهد أنى مازلتُ .

قطّعت شرايين العام القادم ، يركض ديسمبرُ فى الطرقات ، جلال الشمس ارتجَّ يرجُّ زجاجَ نوافذِ بيتى ، تركض أشجارٌ ، تجمع من أرض الشارع أوراقاً

تتخفىّ فيها ، تجرى من حولى أبنيةٌ . . أضواءٌ . . ناسٌ ، تجرى أثداءُ نساءٍ ، تجرى أقدامٌ ، يمنحنى الشارعُ نصفَ البلدة ، أمنح وجهَكِ صوتىَ ، أمنحك خرائطَ أزمانٍ ستجىء ، تعرّينا كى تقتلنا ، جسدى أعرفه ، يعرفنى ، يرجمنى بالبلدان المبتورة ، أرجمه بحجارة صمتى حتى ينزفَ ـ عضواً عضـواً ـ كتباً : تشهد أنى مازلتُ .

أمنحكِ الليلةَ ما لا أملكه ، فتربّت عيناكِ على جسدى . . وأنا أقطع محموماً قدمىّ ، أمزّق أوراقى ، ألعن كلَّ الثمرِ الساقطِ ، أخرج من ثوبى ، أرمى كتبى من نافذتى ، أكسرها كى تدخل منها الشمس ، أعاند كلَّ الأشهر فى هذا العام ، أبـدّل أيامَ الأسبـوع ، أشدُّ الصبحَ من العُنُقِ ، انشقّى ياسـاعاتِ اليـوم إلى نصفين ، أعلّقُ كلَّ حروفى من أرجلها حتى تسكب ما فى الجوفِ ، أعاند فى نومى جسدى ،

أرجمه . .
أرجمه . .
أرجمه . .
يتركنى أغرق وحدى
أسمع أصدائى . .
وجرائدُ تدعونى . . وجرائدُ تنهرنى
ورغيفٌ أقطعه نصفين : فيقطعنى نصفين
نصفاً فى النيل يروّينى
والنصف الآخر يُدهس فى حافلةٍ
تنقلنى من صمت لسانى . .
حتى صمت القلبْ .

الاسكندرية : فوزى خضر



تجليات الكشف

محمد عليم

يأذن لى . .
أتهيأ . .
أُصبحُ موجا يتشكلُ لا يقبلُ
أن يتبدّلَ فى غضْبةِ تيار
نبضاً عفويا لا يرهقهُ
الصّنعُ ولا ينهكهُ البِدْعُ
ولا يتخوّفُ كارثةً تأتى ـ
إن خَرج عن الطّور
يأذنُ . .
لا أخشى ما يُخشى
لا أُفْتنِ حين يشار إلىّ
وحين أُدثّر بالإطراء
يفتحُ . .
قال اخترتُك أنت فهيّئْ
ذاكرتك منذ الآن ولا تسألْ
عما تجهل ،
هذا دأبُ المنبطحين على قارعةِ الشعرِ
الثرثارينَ بوهمٍ لا يتحققُ أو يتحققُ . .
أدخلُ
هالاتٌ من ضوءٍ لم أعتدْهُ
عنّت أسئلةً فى العينينِ
وفى الكفين

وفى الشعراتِ المنتصباتِ على رأسى
لم أجرؤ
كنتُ سعيدا وشريدا
يجرفنى التوقُ فيعصمنى الطّوقْ
قال . . سعادتنا
قلت عذاب يترهّل آلاً يستصبينى
يجذبنى للضوءِ ويحرقنى
من فرطِ شفافيتى ظمآناً للفرحْ
يغرس فىّ الخوفَ فأبقى
محصورا فى دائرةِ الذاتِ ولا أبصر إلاّى .

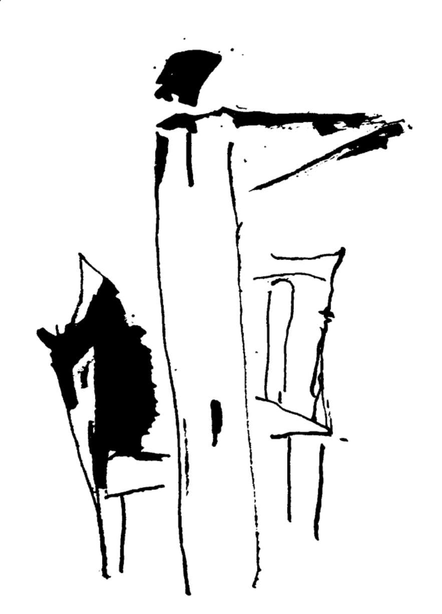
قال بدايتك المرجوّةُ
قلت نهايةُ ليلى المعتادِ
يواعدنى بالبُرْءِ ويخذلنى فى الصبحِ
فأصدمُ لا أتعشّمُ حتى
أغرقَ فى أعماقِ الحلمِ الغائبِ بين الحدّينْ . .
يوقظنى وعدُ تالٍ فى آخرِ ليلٍ تالٍ ،
ينقبضُ القلبُ وتنعقدُ القسماتْ .

قال الوعدُ يحققنا . . .
قلت لقاءٌ لا يأتى المحبوبُ ،
فأبقى مشطورا بين الصفحِ وبين العقلِ المتسلِّطِ ،
حتى يهزمَنى الصفحُ وترفضنى العاداتُ الشرقيةُ فى

شأنِ المرأةِ ،
أُصبحُ لا شيء .
يفتحُ . .
أشباهُ نساءٍ بين البكر وبين الثيِّبِ
يَنْدُبْنَ الحظَّ العاثرَ
قلتُ خطيئتُنا . . .
قال حصادُ الأمسِ الغابر
مازلنا نقضم حتى أنهكَنَا اللَّوكُ
وأنهكْنَا الفكَّين ،
ومازلنا في صحَراءِ الجوع يفتشُ عَبَثاً . .

مادمنا نجهلُ - بعدُ - شهيَّتَنا .
يفتحُ . .
أسمعِ أصواتاً متفاوتةَ النبرةِ والإيقاعِ
تذكّرتُ الأجدادَ
وصوتى
قال : التاريخُ فَكَتُفْ
ذاكرتك منذ الآن
وجادلْ ما شِئْت
هذا آخر ما أطلعك عليه
هذا أوّل خَطْوِكْ .

الدقهلية : محمد عليم



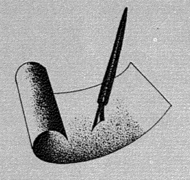
فى ذكرى عميد الأدب العربى
الدكتور طه حسين

لميعه عباس عماره

«ألقيت فى ذكرى طه حسين فى المهرجان الذى
عقدته جامعة المنيا فى يناير ١٩٨٥»

لطه حسينٍ على كلِّ أرضٍ من المجدِ هاله
رأى
وتمادىَ مداهُ
تصنّتَ للصمتِ
صارَ الحديثُ على شفتيه رساله
تحدّتْ عوائقَها
خضّت الراكدَ المستقرَّ قروناً
تشوّش وقع الزمانِ الرتيبِ
أضاعَ جلاله .
هى الهبّةُ السرمديّةُ
مَن يُطفِىء النورَ ؟
أفواهُ من ينفخون ثقوب
عيونُ الكثيرِ من المبصرِين ثقوب
فلا تجهدوا الحقدَ . .
تلك العداله . .
وبعض الضياء انعكاسُ الشموس
وبعضُ الضياءِ أصاله
يشكُ ويبحثُ حتى يُقيمَ الدليلَ
يوجزُ فى خلجاتِ الإطاله
ولو لمسَ الحقَّ فى حدِّ سيفٍ
لقاله .
هو العبقرىُ
يمرُّ على الأرضِ
يمضى
ويُبقى ظلاله

العراق : لميعه عباس عماره



القصة

المسرحية

قصة

الموت على البحر

إدوار الخراط

أرى الولد ، صغير الجسم ، ساقاه رفيعتان فى الشورت الأبيض الواسع ، وقميصه مفتوح . عيناه كأنما فيهما نظرة متأملة ، مبكرة كثيرا عن سنه ، وهو يقف فى أول الصبح على حافة البحر الموحش ، عند المندرة .

أمامه صفحة ساكنة وشاسعة ، مشعّة ولا تكاد تترقرق ، دسامة بيضاء فى الضوء الذى يكاد يكون شتويا ، تنتهى برغوة شفافة تغوص فى الرمل بوشيش خفيض ، متكرر .

وأحِس ، عبر السنين الطويلة ، بالنداوة اللينة تحت قدميه الحافيتين ، والهواء المبلول على وجهه .

وأجد أن الشوق ، مثل نزوع الموج ، يرتمى على الشطّ ممدودَ اليدين ، بلا تحقق ، مثل اندفاع الماء ، مُستنفَداً بعد رحلة طويلة على ثبج العمُر ، ينكص محسوراً أبدا إلى عرض اليم العميق ، ولا يفتأ يعلو وينحسر ، حلمه يأتى ويعود ، لا يهدأ إلى راحة ، وكأنه لم يترك خط النهاية المتعرّج ، لحظةً واحدة .

فى تلك الساعة لم يكن هناك غيره على الشاطىء الواسع .

وعلى مسافة كبيرة داخل هذا الامتداد الساكن المتسايل تحت سماء خفيفة اللون ، كنقطتين ، أراهما ، لا تكادان تتحركان ، أعرف أنهما أبى وأمى وحدهما فى البعد الفسيح . وأريد أن يرجعا ، بسرعة ، إلىّ .

يصل الموج الطفيف إلى قدمىّ ، ويترك غشاء فضيا رقيقا لا يكاد يجف ، وهو يلمع ، حتى يبتل من جديد بزبد يتقطع ويذوب .

فى تلك السنة أجَرْنا كابينة فى مصيف أصدقاء الكتاب المقدس فى المندرة . وكان للمصيف سور منخفض من الطوب الأحمر حول أرض واسعة ناعمة الرمل . وكنت أحب أن ألعب تحت النخل العجوز العفىّ خشنِ الحراشيف ، بين الكباين الخشبية المتناثرة من غير نظام ، وأن أنظر إلى عناقيد البلح الأخضر المدوّر تقريبا بغضارته الكثيفة تحت السّعَف العريض وهو يهتز بأطرافه الشوكية المسنّنة على زرقة السماء التى تكاد تكون بيضاء . وكانت الفِراخ تجرى وتنقّ وتلقُط أكْلَها من الرمل تحت النخل وحول الكباين ، ونقفل الباب الخشبى فى السور ، عندما نجرى وراءها ، أنا وأمى ، لنمسك واحدة ، وتذبحها أمى بالسكين الحادة التى تومض فى الشمس ، وهى تقول «باسم الصليب وشارة الصليب كاك كاك إلهى يصبّرك على ما بلاك» ثم ترمى الفرخة على الرمل تصفّى دمها وهى تجرى قليلا ثم تسقط وأجنحتها تتخبط بجسمها .

وكنت أعد الأيام قبل أن نرجع ، لأننى سأدخل المدرسة بعد المصيف مباشرة ، وأفرح بكل يوم جديد ، وكنت أستوحش مع ذلك إلى أخواتى البنات عايدة وهناء التى كبرت الآن وتمشى فى البيت على رجليها غير الثابتتين وتصرخ وتقول بضع كلمات ، تركناهنّ فى بيتنا فى غيط العنب مع جدتى أماليا وخالتى وديدة وخالتى سارة وأخوالى .

وكان أبى يأخذ حمام الصبح مع أمى ، مبكراً جداً قبل القهوة ، هو بالمايوه الأسود الطويل الطويل كالفانلة ، وجسمه كالعود مشدود وله عضلات جافة ونحيلة ، وهى بالمايوه القماش ، غامق الزرقة ، مقفل تماما ، له أكمام قصيرة مكشكشة عند أعلى الذراعين وينزل إلى الركبتين ، وكانت قد فصلته وخيّطته بنفسها على الماكينة السِنجر القديمة الرفيعة البطن التى بهتت الكتابة الذهبية عليها ، قليلا .

وأجرى معها ، وأنا لما أكد أصحو من النوم ، بالشورت الأبيض والقميص الخفيف ، نعبر الكورنيش اللامع السواد من أمام المصيف مباشرة ، هواء البحر البارد بعد كِنّ الكابينة ودفئها يصدم وجهى ، والسيارات قليلة جدا فى هذه الساعة ، وننزل إلى الرمل الواسع المتحدر ، وليس فيه ولا شمسية ، ولا أحد ، وأقف على حافة الماء وأنتظرهما حتى يعودا من البحر ، وعلى ذراعى الفُوَط الطويلة كثيفة الوبَرة .

وتخرج أمى من البحر ، ناصعةً ومضيئة وناعمة ، وشعرها القصير المقصوص مبلول يقطر بالماء ، ويلحق بها أبى ، قائم العود ، ينظر إليها بحبٍّ وطيبة ، بعينيه الثاقبتين العميقتين فى وجهه الحاد العظام ، ويلتفّان بالفوط ، ونرجع جرياً إلى الكابينة .

وفى الدفء الذى يأتى من خشب الكابينة المغلق ، يغيّران ، ونقعد لنفطر على الطبلية المنخفضة ، وبعد الفطور نتربع على الكليم الأسيوطى ، ويصنع أبى قهوته السادة بنفسه ، على السبرتاية الصغيرة بلهيبها الأزرق يتراقص تحت الكنكة ، ويحكى لنا حكايات عن أيام شبابه عندما كان صرافا فى الصعيد يطوف القرى حول إخميم على حماره الميرى ، ليجمع ضريبة الحكومة من الفلاحين ، وكان يضع تحت لسانه فتفوتة مكوّرة لدنة القوام يكحتها بعود كبريت من عجين أسود لزج ، فى علبة صفيح مبططة صغيرة . ثم يذهب فيأخذ الأوتوبيس إلى شغله ولا يعود إلا على العشاء .

وأكون أنا قد أكلت من زمان ، وأكاد أسقط فى النوم ، ولكنى أنتظره وجسمى هادىء وثقيل بهذا التعب الحلو الذى يأتى من اللعب والجرى على البحر طول النهار ، بينما هو يتعشى على الطبليّة المحملة بالعيش البلدى الطازه وورْك الفرخة والجبنة الرومى والبيض المسلوق مقشراً ومقطوعاً إلى شقين قد عصر عليهما الليمون ، ويشرب على العشاء ، كل ليلة ، ويصب كأسا صغيرة من خسينية الكونياك ، صهباء اللون ، أحس طعمها لاذعاً وممتعا ، وأنا على مشارف النوم ، وهو يحكى مع أمى .

كان خالى ناثان يسوق الأتوبيس الأخضر ، بهيكله المربّع ، على الكورنيش بين أول سيدى بشر والمندرة . وكنت بعد الفطور مباشرة ألبس المايوه الضيق الذى يحبك علىّ وقد صنعته لى خالتى وديدة من الصوف التريكو الأحمر ، تحت الشورت القطيفة الأسود الذى بحمالات فيها زراير بيضاء كبيرة ، وأدس تحته القميص الحرير اليابانى ، وأخرج جرياً من الكابينة وأمى تقول لى خلّى بالك من الأتومبيلات وانت بتعدّى بُصّ يمين وشمال وهى مشغولة أمام وابور الجاز تطبخ للغداء ، فى الكابينة المعتمة قليلا .

وأعبر الكورنيش ، بعد أن أنتظر ، واجف القلب ، حتى يخلو من السيارات القليلة ، وأثب إلى رصيف البحر ، وأمشى قليلا إلى محطة الأوتوبيس . فإذا جاء وقف لى حتى ولو لم يكن فى المحطة غيرى ، فأصعد الدرجة الحديدية التى كنت أجدها عالية قليلا ، ويشير إلىّ خالى ناثان بوجهه الصغير الأسمر المدوّر وعينيه الضيقتين الحانيتين اللتين يمتلىء الجلد حولها بالتجاعيد عندما يبتسم ، وأجلس بجانبه على كرسى صغير ليس له ظهر . وكان هذا الحيِّز الضيق بجانب الباب فى مقدمة السيارة الكبيرة ، دائما ، دافئاً بسخونة المحرّك وفيه رائحة بنزين ، وتسحرنى شارات منصة القيادة المسطحة وعقاربها الصغيرة المضيئة بنور أحمر .

وفى أول سيدى بشر يقف لى خالى ، من غير محطة ، فأنزل ، وأعبر الكورنيش مرة أخرى ، متلفتاً عن يمين وعن يسار ، وأذهب إلى «لوكاندة رانا» حيث ينزل بُقْطر ابن عمى ، كل سنة . وحتى بعد أن أجّر أخوه ، رفلة افندى ، كابينة فى المندرة قريبة جداً من مصيف أصدقاء الكتاب المقدس ، استمر بقطر ابن عمى ينزل فى هذه اللوكاندة . ولم تكن أمها عمى تماما ، بل بنت عم أبى ، وكانا يناديان أبى يا خالى ، ويقولان لأمى يامرة خالى ، وكانت هذه القرابة تحيّرنى وتغوينى .

وكان بقطر ابن عمى يأتى من إخيم يقضى شهر سبتمبر كل سنة فى سيدى بشر ، بعد جمع محصول البصل وتشوينه ، وكان فى عنفوانه ، لم يتزوج بعد ، وطوالاً فارعا ، داكن السمرة فى وجهه المستقيم الخطوط وسامة رجولية كاملة ، وله ضحكة بصوت أجش متملّك .

وعندما أدخل من باب اللوكاندة أحس على الفور بنفح البلل والعتمة الهادئة بعد نور البحر الصافى ، الأرض المبلّطة ، من غير سجاد ، رطبة وعليها ماء قليل ، وفى المدخل كله رائحة عامة وحميمة فى الوقت نفسه . وكانت صاحبة اللوكاندة ، مدورة الوجه ، رائقة السمرة ، ممتلئة قليلا ، تجلس وراء المنصة الدائرية فى المدخل ، وعندما ترانى أدخل ترحب بى بصوتٍ ناعم أحسه يدغدغ فىّ اهتزازاً داخليا ، أهلا يا غُنْن يا حبيبى ، تعال ، تعال عندى هى الرجالة برضو ينكسفوا ، وتعزم على بالشيكولاته ، دائما ، كل مرة ، فأرفض ، وأتأبّى ، دائما ، كل مرة حتى تغرينى بأن آخذها ، بصوتها هذا الدسم الكسول ، وهى تجذبنى قليلا إليها ، وتضع ذراعها الرخصة العارية على كتفى وتضمنى ، قليلا ، إليها ، وتنظر إلىّ ، من فوق ، بعينيها الواسعتين اللتين تهتز خصرتها الداكنة وتسيل بحنو أنثوى يملأ قلبى ، ثم تقول فجأة : اطلع بقى قريبك مستنيك فوق ، واللا عايزنا نطلعوا معاك ؟ فأهز رأسى وأجرى أصعد السلالم إلى غرفة بقطر ابن عمى فى الدور الثالث .

وعندما أطرق باب غرفته ، وأدخل دون أن أنتظر الإذن ، اجده ينتظرنى ، عادة وقد لبس المايوه الفانلة الطويل الذى يشبه مايوه أبى ، بحمالات عريضة وفتحةٍ عالية تصل إلى تحت الرقبة بقليل ، فيضع البُرْنُس المخطط على كتفيه ، ويأخذ فوطة معه وننزل معا ، وعندما نعبر الردهة ، أمام صاحبة اللوكاندة ، كان وجهه فيه ، دائما ، نظرة غائبة متحفظة ، وكانت هى لا تنظر إلىّ ولا تحييني .

ويمسك بيدى لنعبر الكورنيش ، وننزل السلالم القليلة ، ونسير حتى البقعة الفسيحة عند شاطىء الطاحونة ، أخلع الشورت والقميص وأرميهما ، مع الفوطة والبرنس على الرمل ، وألعب عند حافة البحر حتى يصل الماء إلى أعلى صدرى ولا أدخل كثيرا ، وكان ابن عمى بقطر هو الوحيد الذى أحس الأمان معه فى البحر ، كان يسبح إلى الداخل ثم يعود إلىّ ثم يتوغل فى البحر من جديد ويعود

وكنت ألعب وحدى ، بينما هو فى البحر ، على الرمل المبلل الذى يخبطه الموج وينحسر عنه ، أصنع قوالب من الرمل الطرى المتماسك ، مصنوعةً فى علبة كبريت فارغة ، وأحفر حفرةً ضيقة أجهد فى تعميقها حتى يملأها الماء .

يخرج أخيرا ، شامخ الطول ، يسيل الماء على جسمه ، فيتلفف بالبرنس وأجفف نفسى بفوطته السميكة التى سخنت الآن ، وألبس . ويذهب هو إلى اللوكاندة أمّا أنا فأسير إلى المحطة ، حتى يأتى أوتوبيس خالى ناثان ، فأعود معه وأنا خفيف الخطو متوهج الجسم من الشمس والبحر واللعب فى الماء والرمل .

وفى مرة تأخرت . عندما دخلت اللوكاندة فزعت فزعا غامضا ، لاننى لم أجدها فى الردهة ، وراء المنصة ، واندفعت ، كأنى مروّع ، إلى غرفة بقطر ابن عمى ، وفتحتها على الفور فوجدتها أمامى ، وهى تعتدل واقفة جنب السرير المهوّش الفرش ، وتزرّر الزرار العلوى من الروب الخفيف الذى يترك ذراعيها المليئتين عاريتين متفجرتين بالبضاضة ، وهى تسويه على فخديها السمراوين المتجسدتين وراءه ، فحدست أنها تلبسه على اللحم ، وكان ثدياها بدورانها المكتنز يهتزان تحت النسيج اللدن ، والجزء الذى يبدو من الفتحة الواسعة يلتمع بالعرق ، وشعرها الخشن مهوش قليلا ومندى على جبينها ، وضحكت وأنا أندفع داخلا ثم أتجمد مرة واحدة ، ضحكة خافتة ، وكان صوتها ناعما وليس فيه أدنى حرج وهى تقول : « يوه . . هو انت ؟ يقطعنى وانت داخل كده زى الساروخ . . طَبْ تعالى ، تعالى هنا يا حبيبى . » وادخلت يدها فى جيب الروب وبحثت قليلا ثم قالت : « أهى . . الشيكولاته بتاعتك . . خد . . . » ولكننى رفضت تماما ، هذه المرة ، وأطرقت برأسى فى عناد ، ففهمتْ ، ولم تصرّ ، ولم تضحك . قاومت البكاء ، بشجاعةٍ ، وهى تجذبنى من يدى ، وتجلسنى جنبها على السرير ، وأطعمتُها ، وأحسست لحمها الحار من وراء الروب المشقوق من الوسط تماما على صدرها ومتصف بطنها وبين ساقيها ، ومزرر بأزرار مستديرة كبيرة من الصدف الأبيض الذى يومض . وكان جسمها باذخا ومبذولا ، وأحسست بغموض أنها تراهن به فى لعبة خطرة وخفت عليها ، ونشقتُ رائحتها الخفية ، وكان وجهى يضطرم ، ولم أبك بل كنت غاضبا . أما بقطر ابن عمى فقد كان نصف راقد نصف جالس على السرير ، بالجلابية البوبلين البيضاء الناصعة ياقتها الصلبة الدائرية مفتوحة على صدره العريض ، ونظر إلى بابتسام نظرة هادئة ، كأنها متواطئة وتأخذ الفهم بين الرجال مأخذ المسلم به الطبيعى ، وقال لى بصوته الأجش قليلا . « بوُه يا بن خالى . . عوُجت لغاية دلوجيق جُلنا ماجايش عاذ . مالك داخل كَرْبَان ومزَغول ؟ أجْمد أجْمد خد نَفَسك لما ألبس » . وقال للسيدة التى معه بلهجة من لايريد أن يخفى شيئا ، وبصوتٍ فيه بساطة التملك ونهائيته : « ناولينى الكوستيم من الدولاب» ، فأعطته له ودخل الحمام بغير ملابسه ، وجاء وشيش البحر ، فجأة فى الصمت الذى حلّ فى الغرفة ، مع أصوات عجلات السيارات تكشط الأسفلت ، وترنم بائع المنجة . . يتغنى : معايا تيمور . . هندى . . ألفونس ، واحتكاك عجلات الترام بالقضبان فى المحطة القريبة .

مازلت أرى الولد يذهب إلى فراشه غير المألوف فى كابينة المندرة ، مرتبة مفردة على الأرض ومغطاة بملاءة سرير ، ويغوص تحت الكبرتاية القطنية البيضاء المشغولة بنقوش أزهار وأوراق مطبوعة من نفس القماش ونفس اللون ، بارزة وغائرة فيه ، تعطيه دغدغةً مترفةً للجسم ، وأعرف معه فرَحه المنقضى بيومه على البحر ، وترسبات اليوم فى قلبه ، وخوفه من مفازع الليل وأحلامه المضطربة .

هل كان خاله ناثان أم خاله يونان هو الذى كان قد حكى عن صدقى باشا والعمال فى عنابر السكة الحديد ؟ أم هو الذى كان قد قرأ عن الحكاية عندما دخل تحت سرير خاله يونان وزوجة خالة إسْتِر التى كان يحبها فى بيتهم فى غيط العنب ، وكان السرير عالياً وفرشه جديد وعليه ملاءة من الساتان الأخضر تتدلى على أطرافه ، وكان هو يحب أن يغوص هناك فى العتمة الخفيفة بنور أخضر فاتح يشم رائحة الورق والتراب وبقية متطايرة من عطرٍ نسائى يعرفه عند امرأة خاله إستر ، ويقلّب فى الصحف والمجلات القديمة المرصوصة تحت السرير ، الأهرام والبلاغ ومصر والصرختوالجهاد ، ويقضى ساعاتٍ فى عزلة عن صخب البيت وأصواته واحتشاده .

ورأى أنه فى محطة بابِ الحديد الخالية تماما فى الليل ، والأرصفة القوية العالية تمتد عريضةً وليس عليها أحد وليس عليها قطارات ، والسقف الزجاجى بعيد جداٍ فوقه وتنعكس عليه ، من تحت ، أنوار الأعمدة الطويلة . ورأى أن القطارات واقفة فى خارج المحطة ، متراصةً صفوفاً فى ظلام الساحة المغطاة بالقضبان المتعرّجة ، متربصة ، صدور القاطرات أقراص سوداء كاملة الاستدارة منبعجة قليلا إلى الأمام وكأنها تهمّ بأن تنبثق فجأة من جودها ، بالحياة والبخار والهجوم ، لتدخل المحطة ، فى أية لحظة الآن ، تداهم وتسحق كل ما أمامها . ورأى نفسه معهم فى الجانب الآخر من المحطة ، المفتوح على شبكة القضبان الواسعة ، وكانوا كثيرين جدا ، متزاحمين بالأكتاف والرؤوس ، ولمح فى وسط الوجوه المتعاقبة التى تظهر وتختفى فى عتمة الليل الصافية وجوه بقطر ابن عمته ورفله افندى وخاله ناثان وخاله يونان وخاله سوريال وجدّه ساويرس ، ولم يدهش عندما رأى بينهم أخته عايدة التى تصغره بسنتين تحمل أخته لويزة الصغيرة على ذراعيها فى وسط زحمة سوّاقى القطارات والعطشجية وعمال الصيانة والكمسارية ببدلهم الصفراء الداكنة وفى أيديهم عصىً حديدية رفيعة طويلة ، وعدد قطع التذاكر المعدنية ومقراض التذاكر البشع الشكل ، وهم يتحركون ببطء ، محتشدين تحت السماء المفتوحة ، ورأى بينهم لحظةً واحدة ثم اختفت ، رانا صاحبة اللوكاندة ، وخيّل إليه فى لمحة واحدة أنها ترتدى المايوه القماش الأزرق المكشكش الأكمام عند أعلى ذراعيها ، ولكنه رآها عاريةً تماما ، وثدياها قائمان مكوران بكبرياء ونعومةٍ مستديرة مليئة ، وساقاها السمراوان تلمعان بندى عرقٍ خفيف ، وكان يعرف أنها لا يمكن أن تكون هناك ، وأنها ماتت ، بغموض وفى قلب شىءٍ ما قابض ولكنه لم يصدّق ذلك ، وأحس لها الولد بخجل مكتوم معتصر اكتسحه ثم مضى كأنه لم يوجد ، ثم ضاعت منه وسط زحام حشد الناس وكأنه لم يرها قط ، وكان يعرف أنها ليست هناك . وكان الناس يلوحون بأيديهم وأذرعهم ويفتحون أفواههم صارخين من

غير صوت وكان معهم ، يحس أن موجهم يحمله ويرتمى به برفق ، يصعد به ويهبط بنعومة من غير صدمة . ووجد أن الأرصفة قد امتلأت بجنود بلوك النظام بالشورت الكاكى والبلى الداكن تلتف شرائطه حول سيقانهم ، على صدورهم أحزمة جلدية عريضة متقاطعة وعلى طرابيشهم أغطية قماش صفراء لها ياقة متدلية على مؤخرة رؤوسهم ، وفى أيديهم خراطيم الماء القوية ، تتلوّى ، حراشيفها الجلدية شريرة ، كثيفة الأضلاع ، وتزحف الخراطيم على الأرصفة ، من تلقائها ، ثم تنتصب بفوّهاتها الحديدية المسددة إليهم ، وتنطلق منها أعمدة الماء المغلى يفور وله وشيش وبخار أبيض يتطاير فى دوائر كثيفة تدور وتصعد من فوق انصباب الماء المرغى .

وعلى صرخة يقظته المروعة جاءت أمه حافية ، تجرى إليه ، من على السرير العالى فى الجانب الآخر من الكابينة .

نزل أبى إلى شغله فى شارع أنسطاسى فى مينا البصل ، وقالت لى أمى إننا سنتغدى يومها فى كابينة رفله افندى .

وعلى العكس من ابن عمتى بقطر كان أخوه رفله افندى مدوّر الوجه أبيض البشرة ناعما قليلا ، وكانت له عينان جاحظتان شيئا ما ، تتألقان بالمرح ، وسريع النكتة متدفقاً بالكلام وله شارب مشذب ينزل من تحت أنفه بين خطّين مستقيمين عموديين كشارب هتلر الذى تظهر صوره فى اللطائف المصورة .

وقضى رفله افندى سنوات طويلة مدرساً للجبر والهندسة فى المرقسية الثانوية وكان أعزب وله شقة فى محرم بك . وكان يعزف على العود . وعندما كان يزورنا على العشاء فى بيتنا فى غيط العنب كنت أسهر معهم على المائدة الطويلة الحافلة ، قرصها الرخامى البنى المجزّع مغطى بمفرش أبيض سميك ومكوى ومحمل بالأطايب التى كانت أمى تعدها ، تذبح بطة أو وزة وتصنع الكسكسى الذى نأكله بالمرق وتطبخ ملوخية ، وطاجن أرز معمّر ، بالحمام ، والرقاق الهش الذى تسقسقه بالسمن البلدى وتحمره فى الفرن ، رقائقه الناعمة المحمصة من فوق واللدنة اللحمية من تحت لها طعم لا أنساه ، وتكون ليلتها كأنها ليلة عيد ، يأكلون ويشربون ويحكون حكايات كثيرة وشائقة جدا ، وأمى تعزم عليه بالطعام ، دون توقّف : خذ دى من إيدى وحياة خالك ، ماتكسفش إيدى أمال ، فيرد تسلم إيدك يامرة خالى ، يأبوى ، لا يمكن ، وحياة المسيح ، وبعد قليل تخلع نسيرةٍ وافرة من البطة وتعزم من جديد : تجبرنى ما أنت واخد دى ، هوّ انت كلت حاجة ؟ فيقول وهو يرد يدها برفق : جَبْر ياخد العدا يامرة خالى والله ما أقدر ، وينتهى بأن يأخذها ، وهكذا طول العشاء ، وكانت لهجته اسكندرانية وفيها نغمة صعيدية خفيفة ومرحة ، وكان رفله افندى يأتى لى كل مرة بعلب التوفى المدورة المرسوم عليها صور أبراج وكبارى ملونة عرفت فيها بعد أنها صورة برج لندن . أو برطمان كراملة نادرلر المربع ، بزجاجه الشفاف السميك وفوهته الدائرية الواسعة . وأظل معهم من الفرح بالسهر والحكايات والأكل والكونياك حتى أقع فى النوم وأنا لا أريد الذهاب إلى السرير ، ولا أذكر فى اليوم التالى متى ولا كيف نمت .

وكانت كبائن المندرة أيامها تقع على مرتفعات صغيرة متراوحة من الرمل أمام الكورنيش ، متناثرة ومتباعدة من غير نظام وبينها مساحات عذراء فيها نخل ، والكباين على أشكال جميلة وغريبة ومتعددة جدرانها الخشبية تنتهى بأبراج صغيرة جدا وأنيقة من الخشب أيضا على الأركان الأربعة ، ونوافذها الصغيرة لها زجاج ملون ومنمنم من ألواح دقيقة أو محية زرقاء ناصعة وحمراء متقدة وخضراء يانعة وصفراء مزهرة ، ويصعد المرء إليها على سلالم خشبية أيضا ، وللكباين الكبيرة شرفات مكشوفة تحيط بها أعمدة متتالية رشيقة وتتأرجح تحت القدمين .

وكانت كابينة رفلة أفندى تطل على الكورنيش مباشرة ، من على ربوة رملية صغيرة الارتفاع ، منبسطة . هل كنا قد تغدّينا عنده بالفعل ، ونزلتْ أمى إلى البحر فى آخر العصر بعد أن خلا الشاطىء تماما ، وعادت وذهبت إلى الغرفة الداخلية الوحيدة لتسرح شعرها وتلبس ؟ أم كانت لا تزال فى البحر ، بعد أن خرج منه الناس ، وأوشك النور أن يذهب ، تأخذ ، وحدها فى الماء ، حمام الغروب ؟

كان رفلة أفندى يجلس على كرسى خيزران ، بالقميص والبنطلون ، وهو منحنٍ بصدره على العود المستند إلى بطنه المنبعج قليلا ، يده البيضاء المرفّهة الأصابع تهتز بالريشة على الأوتار هزات خفيفة موقّعة ، وأنا أمامه أجلس على كرسى خشبى مدور من غير ظهر ، وأرى أرضية الكابينة عليها آثار أقدام مبلولة لونها أكثر دكنة من لون الخشب حولها ، وكان يدندن : الليل لما خِلى . . والساهر . . الباكى . . . وفى صوته وعزفه شجن ، وعيناه غائبتان .

كان قرص الشمس أحمر ، كبيرا ، أراه ينزل بسرعة ، كأن الشمس الحقيقية البيضاء الملتهبة قد غابت من زمان ، وهذا انعكاسها المتقد ، وَهْمِيّاً ، يغوص فى البحر وسط سحاب متقطع مشتعل الأذيال بنار داكنة ، ومجدُ الغروب ينطفىء قليلا قليلا ، وتهب علىّ أنفاس وحشةٍ باردة ، كأنه آخر مغيب فى آخر يوم ، الشمس تركت العالم ولن تعود ، ونحن ندخل ليلة القيامة الأخيرة .

وفى الكابينة المفتوحة دفء من سخونة خشبها الذى صهدته الشمس طول النهار . عتمة المغيب ، وإيقاعات العود لها رنين شجى ومجوّف ومتلاحق الرعشات ، وقد صمت رفلة أفندى واستغرق فى العزف ، انحنى برأسه إلى جانب يصغى إلى شكاة الأوتار المرتعدة بصدمات موسيقى رتيبة ، ملحّة ، لها صدى فى حيّز الكابينة الخشبىّ الضيق .

كنت أحس نفسى وحيداً جدا ، وهواء البحر يأتى على وجهى حاراً ثم رطباً على التعاقب ، مرة بعد مرة ، ومحملاً برائحة الماء الملحية ، وأضاءت أعمدة النور على الكورنيش ، معاً مرة واحدة ، بُقَعاً مستديرة بصفرة وهاجة إزاء نسيج السماء الداكن الزرقة الذى ما زال فى طرفه احتراق الغروب ، يسودّ بالتدريج ، ونور المصابيح المهتز يقع على أسفلت الكورنيش وعلى ظهور السيارات اللامعة التى تمرق بصمت وسرعة ، متباعدة وقليلة ، لتختفى فى انعطاف الطريق ، عند الكازينو البعيد .

وأمام الكابينة مباشرة التفتُ فجأة فرأيتُ جسمها يدور تحت عجلات السيارة ، أمامى ، ناعما ولدنا بدون مقاومة ، فستانها يطير وينقلب تحت السيارة ، والذراعان تهتزان ، والجسم يلتف مع العجلات ، مرة ومرتين .

أحسست العجلات المسرعة تطأ عظامى نفسها .

وسمعتُ صرخة ثاقبة فى سكون الغروب .

انخلع قلبى برعب خاطف ، هل هذه أمى تحت العجلات ؟ كانت آتية إلينا من البحر واصطدمت بها السيارة ؟ كان الرَوْع فى قلبى ساطعاً ، لحظة واحدة . الغياب النهائى . الفقدان الكامل .

خرجت أمى من الغرفة الداخلية ، هادئة ، شعرها القصير مسرّح وما زال مبلولاً قليلا على وجهها الذى يشع فى عتمة الكابينة ، أبيض .

وأحسست ساقىّ ترتعدان ، خاويتين .

لم أتحرك . ولم أقل كلمة واحدة .

كانت الكابينة صامتة تماما ، والعود وحده على الكرسى الخيزران .

رأيت السيارة تبطىء ، بعد أن مرّت على الفتاة المرمية على الأسفلت ، ساقاها الضامرتان مكشوفتان للهواء ، هامدتان ، ملويتان إلى جانبها فى وضع لا يصُدّق . ورأيت ، من بعيد شعرها مفروشا على أرض الشارع ، تحت النور ، هبَّ الهواء فارتفعت خصلةٌ منه ، تهتز .

وكان الناس يجرون اليها ، وأدركت أن رفلة افندى قد انطلق إلى مكان الحادث ووقفتْ أمى على الباب ، صامتة ، مفتوحة العينين .

لم يتزوج رفلة افندى إلا عندما كبر جدا ، ونُقل مفتشاً ثم ناظراً فى سوهاج الثانوية بعد أن أخذتُ الابتدائية بسنتين ، ولم يخلّف ، ومات بعد أن حصلت على البكالوريوس ، وكنت عندئذ فى معتقل الطور ، وحرب ١٩٤٨ قد انتهت بضياع فلسطين ، وكأنما كتمت مشاعر غامضة كثيرة ، فلم أفكر فيه .

فى ذلك الصباح انتظرت خالى ناثان كالمعتاد ، ولكنه عندما وقف بالأوتوبيس ، نظر إلىّ من فوق مقعده نظرةً غريبة ونهض ، على غير عادته ، وجاء إلى الباب قبل أن أصعد وقال لى : بلاش النهارده خليك . العبْ هنا أحسن . وأحسستُ توجّساً وقلقاً مستأثرا فلم أرد عليه . وفعلت مالا أفعل إلا نادرا ، صعدت بصمت وتصميم ، وجلست على مقعدى الصغير .

وفهم خالى ناثان أننى فى نوبة من نوبات عنادى التى لا يفلح معى فيها شىء ، لا أمر ولا رجاء ولا تهديد ولا تحايلة ، وعاد إلى مقعده وخيّل إلىّ أن التجاعيد حول عينيه الصغيرتين قد عمقت وازدادت .

وعندما اقتربنا من اللوكاندة قال لى . « طب بلاش تنزلْ ، ألفّ ، وترجعُ معاى ، آخذك لغاية المتنزه ، ونروح الكازينو بعد الضهر » ولم يقف ، لكننى فى المحطة التالية كنت على الباب بالفعل ، وقفزت إلى الشارع مع الناس ، وجريت راجعا ، وعبرت الكورنيش دون انتظار من بين السيارات المسرعة التى ارتفع نفيرها الموحش وخفَت فى أذنى ، وأنا أمرق من بينها .

كان يقف على مقربة من الباب جمع صغير من البوابين والمكوجية والبياعين والفضوليين القلائل ، يتهامسون ويتحدثون بصوت خفيض ، وسمعتهم يقولون وأنا أشق طريقى بجانبهم على الرصيف : إمتى ؟ حدّ عرف مين ؟ بيقولو على وش الفجر . . خسارة . . والله ست فنجرية وبنت حلال . . ما هى كانت برضو . . الله يرحمها بقى . . ما احْنا بكره هنعرفوا . . مسير المستخبى يبان . . ربنا على الظالم يا جدع . . وكان على باب اللوكاندة عسكرى فى بدلته البيضاء غير المكوية وطربوشه ، وفى يده بندقية ومعه مخبر ، بالبالطو الميرى والجلابية والعصا الخيزران قال لى بخشونة : رايح فين يا ولد ؟ فأزحته بيدى ، بقوةٍ لم أكنْ أعرف أنها عندى ، دون أن أرد ولا أنظر إليه ، فلا شك أن ما رآه فى وجهى جعله يسكت ولا يفعل شيئا .

صعدت السلالم جريا ، وفى الدور الثالث رأيت بابا مفتوحا بالقرب من غرفة ابن عمق بقطر ، وعرفت أنه باب غرفتها ، واندفعت اليه ، ورأيت ضابطا بنجمة وتاج يقف فى الغرفة مع اثنين مخبرين ، وكانت الغرفة مزدحمة بهم ، وكان ابن عمق بقطر يقف معه ، مهيب الطول صارم الوجه ، أنيقاً فى البالطو الصعيدى الجَبَرْدين الخفيف على جلابية سَكَرُوتَه ، ناصعة ، تنزل حتى حذائه البنى اللامع كالمرآة ، وطربوشه محكم ومضبوط تماماً على رأسه ، وأحسست أنه يتفجر ، فى هذه اللحظة بالذات ، بشبابٍ عارم مكتوم .

وعندما اندفعت إلى الداخل من بينهم جميعا ، وقبل أن يمسكنى أحد ، رأيتها على السرير .

كانت مغطاة بملاءة بيضاء ، عليها بقع الدم ، داكنة ، ترشح ببطء وتتسع فى مواقع مختلفة عند الصدر والبطن ، ورأسها ملقى إلى الوراء من غير مخدّة ، سمرة وجهها شاحبة ولكن عينيها الواسعتين ، تحت الجفنين المدورين ، مفتوحان ، اخضرارهما الآن ثابت لا يتموج ، وكانت تنظر إلىّ .

أخذنى ابن عمق بقطر ، من يدى ، ببطء ودون تعجل وقال لى : تعالى معاى دلوجيق يا ودّ خالى . تعالى . ما عادش فيه فايدة من الوجفة دى يا خالْ . وكانت أول مرة يناديني كما ينادى أبى ، وكما يتحدث الرجل الى الرجل . واهتز صوته الراسخ العميق قليلا . ولم أبك ، يومها ، أيضا .

واستمر بقطر ابن عمق يأتى الى « لوكاندة رانا » كل مصيف ، لم يغير عادته ، واحتفظ باعتدال قامته الشامخة ، وصرامة وجهه ، وشباب نظرته الثاقبة ، بعد أن تزوج من الصعيد وخلّف . ومات بعد أخيه رفلة افندى بقليل ، وكنت قد انتقلت من معتقل الطور الى معتقل أبو قير ، مرة أخرى ، ولم أعرف إلا بعد أن خرجت وحزنت عليه حزنا صامتا طويلا ، وكنت أمر ، أيامها ، بغَمَرات حب ظننت أنه ميئوس منه ، وكنت يائساً من العالَم .

وكنت أذهب ، فى مضض هذا الحب الذى لم أكن أعرف كيف أحتمله ولا أعرف كيف ينتهى ، إلى كازينو كليوباترا ، وأقضى ساعات بعد الظهر المبكر أنظر إلى البحر ، وأحلم أحلاما مضطربة ، أحاول أن أقرأ رواية ، أو أنتظر صديقا قبل ميعاده بكثير ، أو أقرر ، خلال ساعات ، هل أذهب إلى سينما ، أى سينما ، أم إلى قهوة الفريسكادور أو باستروديس فى شارع سعد زغلول ، أوسان جيوفانى فى ستانلى ، لمجرد أننى لا أطيق البقاء بين أربعة حيطان وحدى .

كنا فى أواخر سبتمبر ، وشمس بعد الظهر تصنع على صفحة البحر ، تحتى ، ملايين النقط اللامعة التى تبرق وتختفى وتُعشى عينى ، وزرقة الماء تحتها عميقة وداكنة وكثيفة الشفافية فى الوقت نفسه ، فأمد بصرى من نافذة الكازينو العالية المفتوحة إلى الأفق الغامض فى اتصاله بخط السماء المهتز بالضوء ، عندما رأيتها .

كانت تسبح تحت النافذة ، بالمايوه الأزرق الفاتح ، محبوكاً عليها ، لامعاً تحت سيولة الموج الخفيف الذى يترقرق عليه وينحسر فى حركتها الناعمة ، ذراعاها لا تكادان تصنعان رغوة فى انزلاقها المنساب على الماء . وعرفتها . رانا التى كنت نسيت كل شىء عنها . جسمها فاتح السمرة وغضّ ولما يكد يكتنز بأنوثته التى تتفتح وتزدهر ، فى أول امتلائها الباكر ، ولكنها أصغر سناً بكثير . فتاة بعد ، ولها رشاقة سمكة فى الماء .

خفق قلبى ، وتوقف . من هى ؟ هل هى أخت لها ، صغيرة ، لم أرها من قبل ؟ كنت موقنا أنها هى ، هى . أم هى الأخرى التى سوف أعشقها ، وأفقدها ؟ تعلّقت عيناى بها ، مسحورا وغائبا . وعندما انقلبت على ظهرها ، تطفو فوق الماء ، رأيت وجهها المدوّر الخمرى مغمض العينين تحت الشمس ، طافيا إلىّ ، وكان شعرها الخشن الوحف قصيراً حول رأسها ، مبلولاً وداكن السواد ، أعرف حرافة عبقة المسكر ، وخداها الأسيلان يومضان فى استدارةٍ رخيمةٍ كاملةٍ تحت الماء ، وهى تبتعد ، ساقاها ، فى بضاضتها المخروطة العَبْلة ، لا تكادان تتحركان ، وذراعاها تضربان الماء بحركة خلفية منتظمة إيقاعها هادىء ، وهى تبتعد . وعرفت أننى سأحبها ، فى آخر العمر ، حباً كأنه الموت ، وأن قلبى هو ساحة بحرها اللّجّىّ الجياش أبداً بأمواج لا هدوء لها .

القاهرة : إدوار الخراط



قصة

تشابه

عبدالله خيرت

جمعتنا صالة المطار الصغيرة يوم الأحد ، إن الطائرة تهبط فى الحادية عشرة ، وأحيانا تتأخر أو لا تأتى أبداً ، ولكننا نتسابق مبكرين إلى هذا المكان ؛ فاليوم هو يوم الإجازة الثانى فى الأسبوع والشوارع خالية وكل المحلات مغلقة ، ولا شىء فى المدينة يمكن أن يضيع ساعات هذا النهار الطويل .

كان الجو حاراً وخانقاً ونحن فى الصباح ، وكانت المراوح المعلقة فى السقف تحرك بصعوبة هواء الصالة الراكد الملتهب ، ولم يكن هناك ما نفعله غير تلك الثرثرة الشاكية المتثائبة والنظرات الكسولة نرسلها خلف أطفالنا الذين لا يهدأون . أحيانا يتوهم أحدنا أنه فهم شيئا من ذلك الضجيج المختلط يبعثه جهاز الاستقبال فى الصالة فينهض فجأة لينظر من خلال الزجاج إلى أرض المطار المحاطة بالأشجار الصحراوية الميتة ، ثم يعود ليهز كتفيه مجيباً على الأسئلة التى لم توجه له

لم نكن ننتظر أحداً فى هذا اليوم ولا فى أى يوم آخر ، ولكن كانت تحدث دائما مفاجآت غير متوقعة ؛ فبعض الناس يعودون من إجازاتهم وكنا نظن أنهم لن يأتوا أبداً كما أكدوا قبل أن يسافروا ، وهؤلاء كانوا يحملون معهم جرائد ومجلات حديثة يستأثر بها بعضنا فى البداية ثم تتداولها الأيدى حتى تتمزق ، وبعضهم كان يحمل خطابات واخباراً بل وبعض الأطعمة المسموح بدخولها لواحد أو أكثر من الجالسين فى هذه الصالة ، وعلى فترات متباعدة كنا نفاجأ بوجوه جديدة فنندهش ونفرح ؛ لأننا رغم كثرة الشكوى نكتشف فى هذه اللحظة أننا حين اخترنا أن نظل هنا فإنما كنا ننفذ القرار الصحيح .

من غير توقع وبدون أعلان ـ فالميكرفون فى الصالة معطل ـ دبَّت الحركة فى أرض المطار ، جرت سيارات الحريق والإسعاف ، وحلقت الطيور تائهة متخبطة ، فوقفنا نواجه الشمس المحرقة وننتظر .

لم أصدق عينى وأنا أرى صديقى المخرج المسرحى المعروف مصطفى حسن يهبط من الطائرة تتأرجح إلى جانبه حقيبة ممتلئة ويحمل على كتفه طفلة صغيرة سمعت بكاءها من بعيد . أذهلتنا المفاجأة معاً للحظة عانقته ضاحكا وأنا أقول :

حتى أنت ؟ وأين ؟ هنا ؟

وسكتُّ متوقعاً أن يجيبنى بضحكته القوية ، ولكنه أخذ ينقل بصره صامتاً بين الأرض المحترقة والسيارات والناس ، ثم حاول أن يعطينى ابنته ليحمل حقيبة كبيرة ولكن البنت خبأت رأسها فى صدره صارخة . حملت الحقيبة وتقدمت المجموعة التى كانت تتألف من زوجتى وزوجته وابنه الذى كان يرزح تحت ثقل حقيبة أخرى . قالت زوجتى :

ـ ما هذا الذى تحملونه ؟ هل قالوا لكم إننا نعيش فى صحراء . . كل شىء موجود هنا . . كل شىء .

أقبل بعض الناس يرحبون بالأسرة الجديدة ، عرفتهم بصديقى وأنا أنطق اسمه ببطء شديد ، فلم يبد على واحد منهم أنه سمع اسمه من قبل .

ونحن فى طريقنا إلى الفندق حيث سيقضون بعض الوقت إلى أن يهيأ لهم مسكن عكست مرآة السيارة وجه ابنه المتجهم والدموع فى عينى زوجته ، وسمعت زوجتى تلون صوتها .

ـ لا تظنوا أن الجو سيظل هكذا . . نحن فى موسم الجفاف . . بعد قليل ينزل المطر وتصبح كل هذه الأرض خضراء . . جنة .

وقلت لهم كأنني أجيب على تعجبهم حين بدا الطريق ــ حتى لي أنا ــ طويلاً لا ينتهي :

ــ عندهم بعد نظر . . قدروا أن المدينة لابد أن تمتد .

قال مصطفى :

ــ أين هي المدينة ؟

وهل كنت تصدق أن المباني ستلاصق مطار القاهرة يوماً ؟

في المساء عدنا إليهم ، أخذناهم إلى بيتنا ، تعجبت زوجته وهي تدور في الغرف الواسعة وقالت بخوف :

ــ وكيف فرشتم كل هذه الغرف ؟

قالت زوجتي :

ــ اطمئني . . هم الذين يفرشون البيوت . . ويسهلون لك الحصول على سيارة بالتقسيط و . .

دار الكلام طول الوقت حول هذه الأمور ، كانت زوجتي هي التي تتحدث وحدها . لم أتدخل إلا حين كانت مبالغاتها تزيد عن الحد ، وقالت لي بعد ذلك إنها لم تكن تريد أن تصطدمهم .

ثم درنا بهم حول المدينة المعتمة ، قلت لهم إن المحلات الكبيرة تغلق أبوابها في الخامسة ، ولا يبقى بعد ذلك غير هذه الأكشاك المتناثرة التي تبيع السجائر والخبز وعلب السردين ، وكنا أنا وزوجتي نصف لهم معالم المدينة كما نعرفها بالنهار ، فلم نكن نرى منها إلا هياكل غامضة .

كان عليه أن يقدم أوراقه في الصباح ، التقينا صامتين وأخذنا نقترب من زحام المدينة ، وتذكرت مبالغات زوجتي في المساء فبدت لي كلها خادعة ومستحيلة التصديق ، وكنت أختلس النظر إلى وجه صديقي لأعرف فيمَ كان يفكر .

أراني قبل أن ندخل إلى الموظف المسئول شهادة خبرته كمخرج مسرحي وشهادات تقدير أخرى من كبار المسئولين مكتوبة بالعربية والانجليزية ومختومة . قلت وأنا أعيدها إليه :

ــ احتفظ بها . . لا أهمية لهذه الأشياء هنا .

ــ لماذا ؟ أليس عندهم مسرح ؟

كنت أريد أن أقول له : لا مسرح ولا سينما ولا أي نشاط بالمعنى الذي نعرفه ، ولكنني فضلت أن أترك هذا الموضوع الآن ،فسوف يكتشف هذا بنفسه . أخذ الرجل الأوراق وبدأ يعد لها بكسل شديد ــ لم يفاجئني ــ ملفاً كتب رقمه أولاً ، قلت لمصطفى باللغة العربية والرجل يتابعنا دون أن يفهم متثائباً :

ــ انتبه . . هذا هو الملف ، احفظ الرقم الذي كتبه الرجل عليه سجله عندك . . لونه أزرق كما ترى .

ــ وما أهمية هذا كله ؟

ــ مهم جداً . . أنك إذا أردت شيئاً من هذا الموظف أو غيره فلن يسمعك إذا لم تذكر له رقم الملف ، ليس مهماً أن تقول له اسمك بل الأفضل الا تفعل هذا اختصاراً للوقت ، اذكر الرقم فقط ، فإذا بدأ يبحث عنه يمكنك أن تساعده بقولك : لونه أزرق .

ــ ولكني لا أذكر أنني رأيت ملفي في القاهرة أو احتجت إلى ذلك .

ــ الأمر هنا يختلف قليلاً .

كنا نخرج من حجرة لندخل أخرى . فبدأت أحكي له كيف ضاع ملفي في وقت حرج حيث كان على زوجتي وأولادي أن يسافروا ، وكنت أحاول أن أقص عليه الجزء المضحك فقط من هذه الحادثة ، ولكنه قاطعني :

ــ كيف يضيع وهناك موظف مسئول ورقم و . .

ــ لأنه لا يستقر في مكان واحد ، إلا إذا كنت لن تحتاج إلى شيء . . لن يحدث خطأ في ــ مرتبك مثلاً . . لن تسافر . . انظر إلى هؤلاء الناس الذين يلهثون حولنا صاعدين هابطين ، إن هذه الساعة هي وقت الإفطار ، ولكن هؤلاء جميعاً يفضلون أن يقضوها هنا بحثا عن مصالحهم كما ترى . . خذ حالتي مثلا : إنني أقدم طلبا في البداية لأقول لهم إنني أريد لزوجتي أن تسافر فيذهب الطلب مع الملف إلى موظف ليرى إن كان من حقها أن تسافر ، ثم يعود إلى رجل آخر يشبه مدير الحسابات عندنا ليحسب النقود ويقرر إن كانوا هم الذين سيدفعونها أو انني سأتحمل جزءاً منها ، وبعد ذلك يكتب موظف ثالث خطاباً إلى شركة الطيران ، وهناك موظف آخر يكتب لإدارة الجوازات .

ــ ولماذا لا يتم كل هذا بعيداً عني . . ما شأني أنا ؟

ــ هذه الإجراءات كما قلت لك تتطلب وجود الملف وإلا فكيف يعرفون ؟ ويحدث غالبا أن يتأخر الملف في أحد هذه الأماكن . . وأنت متعجل مثل الناس جميعاً ، فعليك أن تبحث بنفسك كما ترى هؤلاء الناس يفعلون .

كنا نقطع حديثنا لنسلم على بعض المصريين المتعجلين ، وجربت أن أقدمه لهم كما أعرفه وكما أعتقد أنهم يعرفونه ، أغاظني أن أحداً منهم لم يهتم ، وكف مصطفى عن الأسئلة ــ وبدا على وجهه الضيق قلت ربما يكون لهذا السبب فقررت ألا أفعل هذا أبداً .

سارت أموره بعد ذلك بخطوات بطيئة تعود عليها متبرماً ، كنا نلتقي كثيراً فأعرف منه أنه وجد بعد عذاب مكانا لابنه في المدرسة ، وأن زوجته وجدت أخيراً اللبن الذي تعودت عليه البنت في مصر ، ولم يتح له أبداً أن يلبس أي واحدة من بدله الخمس التي أتى بها من القاهرة حتى الصيفية منها ، فتخفف من ملابسه كما يفعل الناس ، وتوالت زيارات الأسر المصرية لهم فعرف أشياء جديدة عن المنطقة التي نحن فيها وسألني ذات مرة متعجبا :

ــ ولكن . . دعك من الملفات والتعقيدات . . إن هذه الدائرة الجهنمية يمكن أن تحتمل . . هل صحيح أن بيننا وبين القنصلية وليس السفارة سبعمائة كيلو . . وبيننا وبين شركة مصر للطيران سبعمائة أخرى ولكن في الاتجاه المقابل ؟ أين نحن ؟

ولكنه لم يشر ولا مرة واحدة إلى ماضيه القريب الذي نعرفه جميعاً فقد كنا في القاهرة أيام الحرب ، ولم يسأله أحد . كنا نجلس في

الليالى الحارة تحيط بنا الصحراء من كل الجهات نتثاءب ونعيد الحديث عن المواقف القديمة التى ميزتنا قبل أن نتشابه هنا فى كل شىء : عندنا سيارات ، ونشكو ضياع حقوقنا ، ونحول جزءاً من المرتب إذا بقى منه شىء . كان بعضنا فى هذه الليالى التى لا تنتهى يكرر أنه كان يقضى كل الصيف على البحر ، أو أنه عمل بالمسرح حيث كان أحد أفراد الكورس فى مسرحية مأساة الحلاج . وكان مصطفى يستمع ولا يقول شيئا ولو أراد لذكرنا بتلك المسرحيات البسيطة التى كان يصر على عرضها فى المدن المحاصرة المظلمة أيام الحرب ، لقد عرفناه فى تلك الأيام نجما مثل هؤلاء الجنود الذين كانوا يقومون بأعمال خارقة مستحيلة لا يفسرها ولا يجعلها قابلة للتصديق إلا حب الوطن ، ومثل هؤلاء الجنود لم يكن يتكلم أو يدعى البطولة ، ولكن ـ الناس الذين كانوا يتبعونه إلى تلك المدن هم الذين تحدثوا عنه .

وذات مساء جلسنا فى المستشفى العام ؛ كان المريض طبيباً مصرياً يعمل فى هذه المستشفى وقد أجريت له عملية سهلة . كان يرقد فى غرفة واسعة يئز فيها بلا توقف صوت جهازى التكييف الكبيرين ، وكان الرجل قد شفى تقريباً وطلب أن يعود إلى بيته ، ولكن زملاءه فى المستشفى أصروا على بقائه بعض الوقت زيادة فى الاحتراس . وفى كل مساء كانت الغرفة تتحول حتى وقت متأخر من الليل إلى حلقات نقاش صاخبة ، لم يسمح للنساء والأطفال بدخولها فكان الرجال يثيرون قضايا لا تنتهى حول المسائل الصعبة ، كالدلالة الواضحة لسوء معاملة الموظفين الصغار لهم وفى هذه الأيام خاصة ، وانخفاض قيمة العملة ، وضرورة الهرب من هذا المكان قبل أن يفوت الوقت ، وكان المريض يشارك أحيانا فى هذا النقاش بصوته الواهن الذى لم يكن يتجاوز سريره .

شققت طريقى ومصطفى معى بين الأيدى الملوحة والأصوات الزاعقة وجلسنا بجوار المريض قدمت له صديقى ، كان يراه لأول مرة فرفع نصف جسمه من على السرير :

ـ أنت ؟ هكذا قلت لنفسى الآن ، لقد رأيتك فى السويس ـ أيام الحرب . ولكن . . ما الذى جاء بك إلى هنا ؟

قلت محاولا عبثا أن أرفع صوتى :

ـ الحمد لله . . يا دكتور أنت الوحيد الذى يعرفه . . كل هؤلاء الذين تراهم وغيرهم لم يصدقوا أنه هو . . هل تتصور هذا ؟

ـ كيف ؟

ـ تصور ؟ هذا الرجل . . لا . . الذى هناك . . الذى يمسك علبة السجائر . . قال لى منذ أيام : إنه يعرف المخرج مصطفى حسن الذى كان يقدم مسرحيات وطنية أيام الحرب ، وأنه قصير وأسمر وأصلع مثله . . تصور ؟ بل إنه استشهد برجل لا أراه هنا أضاف بأنه يعرفه كذلك وأنهما يسكنان فى عمارة واحدة .

وضحك الدكتور حتى اهتز كل جسمه وشاركته الضحك ، ولكن مصطفى كان ينظر إلينا صامتا .

تسللنا بعد ذلك من الغرفة دون أن نلفت انتباه أحد ، أخذنا ننقل خطواتنا ببطء فى فناء المستشفى حتى ابتعدنا كثيراً عن تلك الغرفة فلم نعد نسمع إلا وقع أقدامنا ، وكان الظل المعتم للأشجار الضخمة يرسم على الأرض دوائر واسعة . قلت بهدوء :

ـ لم أحدثك عن شىء من ذلك . . إنهم لا يصدقون .

أمسك بفرع قريب أخذ يهزه ثم قال ساخراً :

ـ شىء غريب . . أنا لست الرجل الذى تتحدث عنه أنت وصاحبك المريض .

ولم ير فى الظلام الدهشة التى جعلتنى عاجزاً عن الإجابة فتابع :

ـ نعم . . هل هؤلاء كلهم كاذبون وأنتما فقط على صواب ؟

ومشى خطوات ثابتة خارج الدائرة المظلمة ثم عاد :

ـ أنت تعلم أن الأسماء والوجوه تتشابه أحيانا تشابها تاماً . . لا تزعج نفسك إذن . . إننى لست هو . . مجرد تشابه .

القاهرة : عبد الله خيرت

الخلاص

مصطفى أبو النصر

تأملنى الرجل بعين مسترية ، ثم قال :
ـ ماذا تظن بنفسك ! ؟
لم يكن لدى ما أجيبه به ، فأطرقت صامتاً .
ـ أنت الآن فى موقف عصيب ، عليك أن تتحمل وتخلص نفسك .
كان الجو حاراً خانقاً ، فاعتقدت أنه ربما يعنى ذلك .
ـ كما ترى ، ليس للغرفة نوافذ ، ولكن لا أهمية لذلك .
ثم أمرنى أن أتبعه .
قال لى ونحن نسير :
ـ يجب أن تكون حريصاً ، كل ما ستقوله سيسجل لك أو عليك .
أو مأت له برأسى .
ـ لا أحب هذه الطريقة فى الإجابة . عليك أن تجيب بصوت واضح ومسموع . إن الصمت فى أغلب الأحيان يكون إدانة .
ـ حاضر .
ـ إن كلمة « حاضر » توحى بالخنوع والاستسلام . أفضل دائماً أن تقول « سأحاول » لأنه ما من شىء يمكن التأكد منه ، فالمحاولة ، على الرغم من كل شىء ، تعنى ، فى رأيى ، أن الإنسان مفطور على الجهاد .

* * *

كان علىّ أن أرتب أفكارى . كنت أشعر بأن عقلى مشوش ، وأن الأفكار تفر منى كالهارب من الميدان . استغرقت فى التفكير . فى البداية تصورت أن كل شىء سينتهى فى دقائق ، فمعلوماتى كلها تقديرية ، لم أبذل فيها أى جهد ، ثم إننى لم أكن متأكداً من أى شىء على الإطلاق .

كل ما حولى يوحى بالريبة . أخذت أتلفت فيما يشبه البحث عن مخرج ، ولكن كان ذلك عبثاً ، فما أن وطأت قدماى الساحة ، حتى أدركت أن الموقف ـ كما قيل لى ـ عصيب .

العيون ترمقنى من كل جانب . علىّ أن أبدو متماسكاً ، إن الأسئلة ـ مهما تكن ـ لا تعدو أن تكون مجرد أسئلة . لن يؤدى أى سؤال إلى كشف المستور ، إجابتى وحدها ، هى التى يمكن أن تكشف كل شىء . الكلمة التى ستخرج من بين شفتى هى التى يجب أن أهتم بها . فى لفظ قد يكون مقتلى ، وفى آخر قد تكون نجاتى .

* * *

سألنى أحدهم ، وقد وضع على وجهه ابتسامة لم تستطع أن تخفى ما فى نفسه :
ـ هل ستصمد ؟
تذكرت النصيحة .
ـ سأحاول

هزّ رأسه ، وأخذ يمشى فى الساحة جيئة وذهاباً ، وبين حين وآخر ، كان يرفع رأسه ، ويحملق فىّ من كل جانب ، غير أننى كنت أشيح بوجهى حتى لا تلتقى عيوننا ، محاولاً أن أحتوى الساحة كلها فى مخيلتى .

بعد أن دار الرجل عدة دورات ، اتجه نحوى ووقف أمامى مباشرة . قال لى بصوت خشن وكأنه يطلق رصاصة :
ـ إياك والمراوغة .
كان قد رفع يده ، وأشار إلىّ بسبابته ، وكأنه يشهر فى وجهى مسدساً .

ظللت صامتاً . تأملني لحظة ، ثم دار حول نفسه ، وعاد يواجهني .

ـ أين كنت ؟

كان السؤال كالفخ ، سؤال مجهول ، غير محدد .

ـ لا أفهم .

ـ سبق أن حذرتك . أجب على كل ما أسالك بصدق وأمانة . أين كنت ؟ طرفت عيناى . عضضت شفتى ، هممت أن أقول ، ولكنى أمعنت فى الصمت . اقترب منى ، لكمنى بقبضته فى ظهرى . اختل توازنى ، فجذبنى تجاهه ، ونظر إلىّ فى تحدٍ .

لن أستطيع الإفلات . أين كنت ؟ فى الصباح أكون فى مكان ما ، فى الظهيرة أكون فى مكان آخر . العصر أقضيه فى غرفتى منطوياً على نفسى ، وكأننى أعيش داخل محارة فى أعماق البحر . مساءً أجلس فى المقهى ، وليلاً أتجول فى الشوارع كالضال .

هأنذا أقف فى الساحة الممتدة ، والوصول إلى نهايتها أمر مستحيل ، وهؤلاء الذين يحدقون بى دون أن يقولوا شيئاً ، قالوا بعيونهم كل شىء .

طالت فترة الصمت بيننا . عاد يتفحصنى ، وكأنه يرانى لأول مرة .

ـ ألن تقول .. أين كنت ؟

السؤال هو السؤال ، والإجابة عليه ممكنة ، ولكن المجىء إلى هنا ، كالذهاب إلى هناك . لقد تساوت جميع الأشياء : الوقوف كالجلوس ، واليقظة كالنوم ، والجوع كالشبع ، والكذب كالصدق ، والنفاق كالشجاعة ، والخيانة كالأمانة ، ونجاسة اليد كطهارتها . أين كنت ؟ ما قيمة أن أقول أو لا أقول ؟ ما قيمة أن أعترف بالحقيقة أو أخترع أنا حقيقة مزيفة ؟ الخلاص هو الهدف .

وقوفى فى الساحة ، كجلوسى على الطريق ،ماداً يدى طالباً كسرة خبز ، من يعطنيها سيكون هو ، أمّا مَنْ يزورّ عنى ، فإنى لن أنظر إليه . الشمس تسقط عمودية ، تفضح كل شىء ، الساحة كصحراء قفر . سأقول كل شىء ، ولن أقول شيئاً .

خيل إلىّ أننى أرى ابتسامة . هل هى الابتسامة الحقيقية النابعة من القلب ، أم أنها القناع الذى يوضع على الوجه الكئيب لتختفى معالمه الوحشية ؟ ها هى ذى اليد الرقيقة تمتد إلىّ ، ترحب بى ، تدعونى .أحس بالنسمات الرطبة على وجهى ، والمكان هادىء فى عذوبة ، والضوء الخافت يضفى عليه ألفة . أبتسم أنا أيضاً . أمدّ يدى فيصافحنى الجميع ، ويدعوننى النغمات الشجية تتسلل إلى أذنى . ماذا أسمع ؟ ماذا أقول ، وماذا يقولون ؟ لا أعى إلا أننى هنا . كيف جئت ؟ ولماذا التف حولى كل هذا الجمع ؟

انتفض الرجل صارخاً :

ـ ما هذا ؟ لا أريد تمويهاً ، أريد حقائق .

ـ هذه هى الحقائق .

ـ دعك من هذا . أين كنت ؟

كان الصوت يأتى فى هدأة الليل وأنا عائد إلى البيت . خطواتى لها وقع مسموع على الأرض الخراب . أنا مطرق ولكنى أرى كل شىء . سألنى الصوت ذات مرة ، فرفعت عينىّ لأراه يواجهنى . لم أكن قد رأيته من قبل ، ولكنى كنت أعرفه ، ما إن وقع بصرى عليه حتى عرفته ، وتذكرت مواقفه الكثيرة ، فى كل موقف كان له وجه مختلف ، مرة حليق الذقن والشارب ، ومرة حليق الذقن كثيف الشارب ، ومرة ملتح ، ومرة قد وضع على عينيه نظارة سوداء ، داكنة السواد ، ولكنى دائماً أعرفه . ذات يوم ، اقترب منى وربت على كتفى وقدم لى كتاباً قائلاً : « خذه ، خذه ، إنه ، إنه . . . » وتركنى دون أن يفصح عن شىء . قضيت الليل كله قارئاً ، وفى الصباح اكتشفت أنه مجرد خدعة ، فألقيت بالكتاب من النافذة ، وقد انتابنى شعور بأننى قد تحررت تماماً . خرجت من المحارة ، ورحت أقفز على درجات السلم وكأننى طفل ، ولكنى وجدته عند باب البيت والكتاب فى يده . كانت الابتسامة نفسها على وجهه ، كدت أقول شيئاً ، ولكنى لم أقل ، فقط ، امتدت يدى وأخذت الكتاب ، ما ان فعلت حتى اختفى . تلفت حولى أبحث عنه . لم أجده . بدأت فى السير وأنا أحمل الكتاب . لو ألقيت به لعاد إلىّ اكتشفت أن جميع الطرق مسدودة . حاولت أن أخترق أحد الحواجز ، ولكن التعب كان قد هدنى ، فعدت إلى حيث أتيت .

غمغم الرجل بكلمات مبهمة ، وحاول أن يتظاهر بالابتسام . كانت أسنانه صفراء مسودة ، فبدا وجهه مكشراً كوحش مفترس ، وبإشارة من يده ، انتهى كل شىء .

* * *

على الرغم من كثافة الظلمة ، بدأت أخطو وكأننى أعرف طريقى . بعد أن قطعت مسافة ، شعرت بالتعب ، فوقفت أستريح . فجأة سمعت أصواتاً تقترب ، وكان ثمة ضوء خافت قد بدأ يتسلل ناشراً ضوءاً فضياً ، رأيت على أشعته جمعاً من الناس ذوى سحنة واحدة . فى ملابس متشابهة ، يسيرون فى صفوف منتظمة . كان دوى أقدامهم يخترق سمعى ، رفعت يدىّ ، وجعلت أصابعى فى أذنى ، ولكن بلا جدوى . كان الصوت يزداد ثقلاً وإلحاحاً ، فهممت أن أصرخ ، ولكن لم يندعنى أى صوت !! .

القاهرة : مصطفى أبو النصر

النخلة

عبد الستار ناصر

دخلتُ ماء هذا النهر ، وخرجت
دخلت غابات وشموسا وبحارا
ورياحاً قوية . . وخرجت
كل شيء يموت ببطء فى هذه الهجرة :
رأسي ويداي وشهيقي وعيوني ،
لكن أول موت عرفته ، كان : اسمي

قال النادل :

-- ثمة شبه غريب بينه وبينك . ملامحه أيضاً تحمل هذى الندبة السوداء فوق الخد ، وسمرة الوجه ، بل حتى حبه لسوزى ، كان يأتى كل مساء يشرب ويدخن أحسن ما لدينا ، الفارق الذى أعرفه هو أنه يهودى عاش فى مدن شمال أوربا ثم جاء بلادنا واندس فى السوق السوداء ، كنا ندرى أنه «يشتغل علينا» ، وأنت أيضاً ، ندرى جيداً ما تفعله فى البار ، كما أنك من بلد لا أدرى ما اسمه !

وانتبه إلى صراخات البعض من داخل البار ، فاعتذر بانحناءة خفيفة ، وابتعد . .

-- لماذا أفكر فى حياتى ؟ لقد رسموها لى ، وما عاد من شىء يخصّنى سوى الموت أو التشرد . .

كل شىء يجرى هنا : فى الرأس . .

القرية الباكية فوق الفرات ، وجه أمى ، ميادين الحرب والقتل ، رائحة الليل ، وجوه أصدقائى ، وجه آخر امرأة عربية ، والعرق المغشوش فى بارات المدينة . .

وأيضاً . .

كانت هناك النخلة الشامخة فى البيت ، الكتب الملونة العتيقة ، الكلب الذى أحبه وجدّى ، والبيوت الطينية المأكولة من سقوفها ، كل هذا يهبط فى داخلى كأنه إشارة إلى موت جديد . .

-- لقد اعتدت على النسيان فى لحوم النساء ، لماذا ــ إذن ــ أحسّ ناراً تأكل جسدى ؟

ما الذى حدث تماماً ؟

كان وجه اليهودى قد تمكن من عقلى ، أحسّه يجلس فى نفس مكانى يشرب الفودكا ويزفر دخان السجائر فى وجه سوزى ، وقد يخطىء فى لغة المدينة ويلجأ ــ كما أفعل أحياناً ــ إلى إشارات الرأس والأصابع . .

كان يسافر أيضاً من أرض إلى أرض ، يبحث عن وجود مطمئن لنفسه التائهة المقهورة . .

ماذا فعل اليهودى ــ إذن ــ كى يترك سوزى وأرض الدانوب الجميلة ؟

أين ترانى كنت ؟ لماذا سقت نفسى إلى التيه والهجرة ، كيف بى أحدد المنطق الحقيقى لحياتى ؟

عندى صديقة ، وغرفة نظيفة ، وبضع جرائد لم تقرأ . . وأنا ، أخفيت حتى اسمى ، تركته فى علبة رأسى وما عاد من أحد يسميني به . . ماذا قالت سوزى ؟ ما الذى اختارته من أسماء ؟ ماك ؟ فيرتر ؟ أم شتاين ؟

تائه مثل جوال فى صحراء ضيعته العواصف الرملية . . واختفت منه بوصلة الحياة ، وليس ما يفعله لرد الرمال وقتل الذئاب سوى أكذوبة طويلة يوهم نفسه بأنه لم يزل قوياً ، وحاضراً . .

-- ماذا يجرى ؟

لا شىء ، سوى القرية الباكية فوق الفرات ، وهذا النادل الذى ــ كان ــ يعرف اليهودى ، ويعى جيداً طبيعة هذا التحول العجيب . ماذا يهمه من أمرى ؟ إن ما يعرفه قليل ، وعلىّ أن أبدأ . . أصعد إلى هذه الرؤوس كى تعرف الحقيقة ، أريد أن أبرىء نفس من تهمة ما كنت ــ وحدى ــ مذنباً بها . . فقد كان أبى وجدى والعهود الزائفة الطويلة ، والمال ، وأصول النفس البشرية المريضة ، كلها مع اليهودى الذى يعيش اليوم فى بيت كبيت أبى ، وأبقى أنا فى هذا المكان البعيد الذى لا أعرف من فيه !

أسقط فى سراديب الجنس ولحوم النساء ، وأخدع نفسى بالفودكا والجرائد الملونة ، حيث لا حلّ عندى ولا بيت ولا مكان أنتمى إليه .

كان النادل يرى كل ذلك وهو يحمل بضعة كؤوس إلى بعض الزبائن ، أما المرأة فهزت رأسها ونظرت إلىّ ، ثم خرجت كأنها تهرب من عيونى .

ما إن تيقظت ، حتى وجدت سوزى تحدّق بى ، فانسحبت إلى ذاكرتى : أغنيات المعارك ، وحناجر الشعراء المجرّحة منذ قرون ، مددت يدى على وجه سوزى فشعرت بالعيب والفضيحة ، فأنا حاربت أيضاً وكدت أبكى من فرط سعادتى ، بل وأعطيت الحرية لبضعة أسرى ، ثم . . . لا أدرى كيف فوجئت بالخسارة ، كأن أرضاً وسماء وخارطة أخرى قد غطت على جسدى وأعمت عينى وأعماقى مرة واحدة ؟

يضحكون فى أرض الزيتون ، يغمسونه فى غرين البحر الأبيض . .

-- قافلة تحارب بأسلحة عتيقة ، فتأكلها دبابات تحمل وشماً حديدياً ممسوحاً . .

سمعت همساً :

-- لقد رحت فى هذا الصمت الموجع ، عندما تكون معى أخجل أن أراك صامتاً ، إنما يشعرنى هذا بالشخوخة !

سورى ، قطعة من ضباب المدينة ، أعطيتها يدى وأخفيت رأسى فى طيات ثوبها البنفسجى ، وهمست مثل عاشق :

-- أرجو أن أكتفى بك ، ربما يساعدنى حبك على نسيان الماضى ؟ ماذا يجدى أن أقتل نفسى بهذا الهمّ الأبدى ؟

كان معى الشتاء وسوزى والمطر ، لست أدرى كم مرّ علىّ من شهور ، أجلس فى نفس البار ، وأنام على زخات المطر إذ يحرك ذاكرتى صوب النخلة والفرات ، وأهلى .

-- إنها رحلة إلى الغد ، علّ ما يجرى من أخطاء يسوّى لنا تاريخاً آخر فى سنة ما ، لا أعرف إن كانت حلماً أو سراباً أخدع نفسى به كى أبرر ترك مئات الجثث خلفى تنهش فيها جيوش الدود والذئاب ؟

المطر ، يسرى فى ثياب العشاق ، الماشين فى الممرات المكشوفة ، يضمون بعضهم ، وأنا جالس فى مكانى . . أرى كل شىء مثل مفاجأة أعتاد عليها يوماً بعد يوم . . ناسياً كل تلك السذاجات فى بيوت الطين ، والحبيبة التى تغطى لحمها فى عباءة سوداء كغراب عاشق يخفى لحمه فى الليل .

فى نفس مكانى ، أرجع كل صباح ومساء ،

أرى نفسى مثل قرد مدرب يعتاد الزوار على رؤيته فى قفص واحد ، فها أنا منذ شهور أجلس فى المقهى ذاتها والمحلة نفسها ، الشارع نفسه ، فى قلب نفس المدينة ، النادل يعرف جيداً ما أشرب ، ويدرى أى صنف من السجائر أدخن ، وبعد كم من الدقائق يأتينى بالقهوة والجريدة الملونة ــ يعرف أنى أرى الصور الجميلة ثم أرجعها دون أن أفهم أى حرف منها ــ بل إنه ما عاد يكتب الحساب كما هى عادته ، إذ أن الحساب لم يتغير منذ أول ليلة جئت بها ، ويعرف أيضاً كم يصبح الحساب إذا وصلت سوزى !

لن يكفى هذا الصراخ الصامت الذى أرميه فى الشوارع ، ليس من أحد يتمزق غيرى ، يضحكون ويشربون خارج وجودى ، أحس خروجى طعنة لكل أصدقائى ، لربع قرن من الزمان ضاعت به كل أوراق أهلى وتبدلت فيه أسماء الأطفال ؟

جسدى يشتعل كأنى أريد أن ألد شيئاً ، أخفف العذاب الذى تسلق كل مسامة من لحمى ، أحس هذا الدوى يتصاعد من خلف الحدود من خلف المداخن والبارات والنساء والأشجار والمطر النازل مثل كركرات الصغار ، أشعر أنى بعيد جداً عن النخلة والفرات ، تائه ، ليس عندى سوى جواز سفر مزيف واسم ليس لى .

منذ البارحة ، وهذا النابض الذى يدق فى صدرى ماكفّ عن ضرباته السريعة ، قال النادل إن الشرطة قد كتبت اسمى وفى نية الحكومة إخراجى من المدينة ، حيث لا مكان أعرفه بعد أن طردونى من كل فراديس أوربا .

قال الشرطى بهدوء :

-- غداً تفارقنا ، اسمك فى القائمة .

قلت بخوف لم آلفه :

-- ما السبب ؟ ما زال عندى شهران فى سمة الدخول ؟ أدفع إيجار الغرفة أسبوعيا وليس من عمل طائش فعلت منذ دخولى !

بهدوء أيضاً ، همس الشرطى :

-- ما كان عليك أن تعتدى على أبناء المدينة . .

وما صدقت نفسى ، شلّنى ما سمعت ، أنا الذى مت تحت الضرب وما شكوت ، أية حماقة كانت !

أراح أعصابى أنى رأيت سوزى تبكى معى وتمسح وجهى بأصابعها الندية الحنون . .

سوزى ؟ أغنية هادئة ، عينان غائمتان تجرّان خلفهما تأريخاً من الرقص والحب والطموحات ، إذ تحدقان فى الضوء تختل فيهما ألوان الفجر وألوان السحب البراقة ، وإذ تحدقان فى العتمة تخبوان كالنعاس .

كانت من جنوب الدانوب ، من آخر جدول يصب رائحة الجبال وطعم الأعشاب ولون السهول ، حيث العيون الخجولة تنمو بعد الرقص وتهتاج بعد كل ليل جديد . . قطعة من نهارات المدينة ، من براءتها وعهرها السرى ، إنها الدواء ، لهذا الوجع الذى عمره يمتد إلى أبى وجدى .

-- معى هذه الليلة يا سوزى ؟

العينان الغائمتان تهمس لى :

-- فى غرفتك الصغيرة ؟ حسناً أيها العربى الحزين . .

-- ولماذا فى البيت ؟

العينان تصرخان بى :

-- لقد كرهت الحب فى الغابات .

-- لكنه يوحى بأشياء جميلة . .

أحس بألوان الفجر تهمس :

-- بماذا توحى ؟ لا شىء . . عليك أن تأخذنى إلى البيت .

-- ليس به من شىء نحتسيه ولا من شىء يبعث فيك الراحة !

وأرى ألوان السحب البراقة :

-- أرتاح به أكثر من ندى الليل وأعشاب الحدائق . .

إذن ، أنت معى هذى الليلة يا سوزى . . والنخلة أيضاً ، ربما لأنها فى قلب البيت ، تسرى فى الذاكرة مثل امرأة شهية . . ترى كم مارست الحب مع النخلة ، أمد يدى من حول جذعها وأمر على عنقها الطويل ، ملتصقاً بها حتى ينثال على جسدى كل ماء الحياة المعطل .

النخلة أيضاً ، تريد الحب فى البيت ، كنت أجردها من «ثيابها» الخشنة القوية ، وأخلع ثوبى ، أدخل أخشابها حتى يكف جسدى أو يتجرح من طيات جذعها الطويل . . إذ إنها تحب أن تعض صدرى أو تدغدغ أعضائى !

ماذا يقولون عنى ؟

السيد بدوى يهمس فى أذن ابنته :

-- إنه فاسق ، لقد شوه مخلوقات الله .

وزوجته تقول :

-- ما رأينا ولداً يفعل هذا «الحرام» مع نخلة .

أما أبى ، فقد مدّ يديه وراح يقلع النخلة من جذورها بعد أن سمع الناس فى طول وعرض الفرات (يتهمونها) بالزنا ، وبأنها سبب من أسباب السوء الذى ينهش عقلى !

وأمى ، أخذت تصلى كل النهار ، تحاول أن تكفر عن أخطائى ، يومها أمطرت السماء فابتهجت أمى ، إذ أن «دعاءها وصل السماء وها هو الله يغفر لى ذنوبى منذ أزلت بكارة النخلة» . .

هجرت القرية . . لا أحد يدرى كيف خرجت ، أعطيت نفسى إلى تاجر خردوات ورجال السوق السوداء كى أجد نفسى بعد شهور أجلس فى هذا البار ، معك ياسوزى .

-- هل تدرى بأنى لا أعرف ما اسمك ؟ ما هو اسمك ؟

قلت كأنى أمد بصرى إلى وجه أمى :

-- لا أريد أن أحمل شيئاً من نفسى ، فأنا أعتاد على النسيان بسرعة . . ما قيمة اسمى يا سوزى ؟

لكن سوزى صرحت بشىء من فرح غامر :

-- دعنا نختار اسماً ، ما رأيك فى ولسن ؟ مايك ؟ أو أسميك شتاين ؟ إنه اسم صديقى اليهودى . .

لا أدرى إن كنت فزعت ، أو أن هاجساً غريباً مرّ فى أوصالى ، لكن سوزى لما همست فى أذنى ، شعرت بنار هادئة مسمومة تأكل لحمى !

هل صرخت ؟ أم أن ما قلته كان صوتاً غير صوتى :

-- ما بالك يا سوزى ؟ لماذا تذكرين هذا . . ؟

هدأت العينان الغائمتان . .

عندها ، لم أجد فى السقف الرمادى ولا فى ثياب سوزى البنفسجية ما يمكنه أن يدارى هذا الصخب الداوى فى الروح ، لكن خيطاً من الدم ما فتىء يسرى بهدوء فطنت به إلى نفسى :

-- أية حماقة جعلتنى أفقد أعصابى ؟ ربع قرن من الزمان واسم شتاين أو مايك يرتطم فى أذنى ؟ حفرت رأسى وانسحبت إلى داخل أوردتى ، كأن إنساناً آخر تسلل فى هذا القسط البسيط من الراحة !

قلتُ وقد هدأت تماماً :

-- غداً أغادر هذه المدينة . .

-- لا شك أنك مجنون !

-- من يدرى ، قد يأخذنى جنونى إلى أن أصبح شتاين آخر ، إن عذابات طويلة كهذى تصنع منى أى شىء ، لقد دفعت صديقاً لى إلى قتل نفسه ، قد لا أفعل مثل فعله وأكتفى بالعيش الذى يغلفه العار ، مع الكثير من النساء والفودكا والكذب !

-- أنت تهذى ؟ لا أفهم ما تقول !

ثانية ، رحت أحدق فيما حولى ، الخشب المستطيل ، المخدة النظيفة ، وفخذى سوزى تنطقان بالشهوة ، وثوبها الذى ــ ما إن نظرت إلى فخذيها حتى ــ نزعته ، بعد أن رمت بجسدها على طول الفراش ، وهى تقول :

-- هل خف عنك الغضب ؟ هذا شىء جيد . .

قلت بحب :

-- غضبتُ من نفسى وليس منك !

ارتاحت إلىّ لما رأت الهدوء يتسرب فوق وجهى ورحت أشهق فى أنفاسها :

-- أين تعرفت عليه ؟ أعنى ، هذا المسمى شتاين ؟

-- فى البار نفسه ، كان راجعاً من شمال أوربا يكرر فى كل مرة بأنه سيأكل الزيتون والتفاح فى أرض الميعاد ، ولم أفهم ما الذى يعنيه ، أقول الحقيقة : ما كنت أحب عينيه ، فى وجهه من الخبث ماردّ إلى كل ذعر الطفولة .

-- إنه الوجه الحقيقى . .

-- لكن النادل كان يحبه ويعمل على إرضائه .

-- لابد أنه يعطى بقشيشاً جيداً . .

قالت سوزى :

-- لم تقل لى : ماذا أسميك ؟

النخلة ، وسوزى المقطوعة من جذورها تبحث عن حرية ذاتها فى الحب ، كنت قد خلعت ثيابى ونزلت إلى ثغراتها أدفن فيها أحزان الماضى ، وأصرخ فى بؤبؤ عينيها :

-- أيتها النخلة الجميلة ، كونى لى وحدى .

-- لكنى لك وحدك . .

-- هل ما زال فى دمائك شىء من شتاين ؟

توجعت وهى تشهق بحق :

-- أنا لك وحدك ، لكنك لا تدرى كيف تأخذنى . . ادخل فى لحمى !

وانحرفت مياهى إلى جدول خفىّ ، لم يصل إليه إنسان آخر ، كان من السهل أن أعى أن سوزى وصلت آخر حدّ من رباطها بأرض الدانوب ، وأنها صعدت إلى السحب المليئة بالأمطار ، بالخدر الذى يجعل كل جزء من جسدها يتنفس منفرداً عن أى جزء آخر . .

إنها شىء لى ، خلقت كى تكون معى . .

كنت أحدق من خلف زجاجات بيضاء وأخرى ملونة ، صوب السحب العملاقة والمطر ، أمد أصابعى إلى فخذيها وأهدأ من صخب ورائى ، ربما حملته من الفرات ، من غرينه ذى الرائحة المسكية ، هل ترى هدأت من هوس الروح ، إذ تناثر يوماً فوق مياه الدانوب ، وحيناً فوق مياه البندقية ، فوق مسامات سوزى أو نريمان !

إنها معى مثل وجه طفل ،

بعد كل نهار أشمّ رائحة من تحت إبطيها وأسنانها ، فأرى عيون الماضى ، تدخل أعماقى ، اعتدت هذه الرائحة الغريبة . . سوزى ، هل حملتك الصدفة أم رماك البحر إلىّ ؟ أحسّ خراباً فى صدرى ، لو أنى أتمكن من فتح نفسى لرأيت دماً أزرق مثل مياه الدانوب ، تخللت دمى مئات الحروب والكوابيس ، دخلت لحمى كما تدخل ذرات الغبار . .

من قرية لا تعرف غير البكاء والجوع ، تعلّمت كيف أهاجر فيك ، كان أبى جائعاً إلى النساء فأثقل أعضائى بجوعه ، لا أدرى أى خوف أريد تجنبه منك ؟ كمن يفاجأ بالموت . . لا بلادك الجامحة ــ الغارقة فى ذوقى ــ ولا قرية أهلى ولا القهر الذى يأكلنى !

أشمها كل يوم ، فأحس أنى أغفو على غرين الفرات (عارياً) لا ترانى سوى الأسماك والنوارس ، فأخجل ، أرمى نفسى داخل النهر ، أغنى لصديقى الذى مات ، لصبيّة مسكينة رأت عضوى فجأة فظنت أنها «حملت» منى وكادت تقتل نفسها لتخفى الفضيحة !

إلى الفرات . .

إلى عار النخلة إذ رموها فى النهر يخفون عورتها وعارها ؟ ليس هذا بيتى . .

-- ماذا بك ؟ مرت علىّ دقائق وأنت ما شعرت بأنى معك !

-- آه ياسوزى الجميلة ، غداً أفارقك أنت أيضاً .

-- ماذا تقول ؟

-- لقد أسأت إليك . .

دفعت أصابعها قرب أسنانى ، شهقت . . كان العذاب المخمَّر من زمن الصبا قد وجد الآن طريقاً إلى النفاذ ، ربما عن طريق الغابات أو عند تموجات الدانوب . . لا أدرى كيف صرخت فى المطر النازل فوقى . .

-- إن أهلى ينتظرون رجوعى ، تعالى الليلة ياسوزى . .

فى عرض وجهى ، أخذت تبكى :

-- إلى أين أيها الرجل الحزين ؟

سقطت من صدرى فورة العذابات ، فقلت :

-- إن أهلى ينتظرون ، وإن رجعت أعرف أنى لن أجد مثلك فى القرى والأنهار ، سأدخل أدق عرق نابض فيك وأجعل من هذى الليلة مخزوناً لكل حرمان المستقبل ، إنها آخر ليلة على فراش . . حتى أشبع ، النخلة ياسوزى حرمونى منها ، ويريدون تحرير الوطن الذى فيه الأعشاب الخضراءوالتفاح والزيتون ، الذى فيه كل شىء ياسوزى إلاّ الحب !

-- أين كنت تعيش ؟

قلت لها :

-- فى مدينة لم يعد اسمها على الخارطة ، أرجع عادة إلى قرية على نهر الفرات ، هناك أمى ومذكراتى وآثار النخلة ما زالت مرسومة فى البيت . .

-- أنت هنا منذ وقت طويل ؟

رأيت كل مسامة فى خديها ، كدت أمد يدى إلى نهديها ، ولكن شيئاً فى الماضى يتثاقل على عقلى : «خرجت فى ليل ماطر ، وكدت أقتل جندياً ، هربتُ من بستان الكرز إذ يمتد من أول النهر حتى آخر ضوء على الحدود» .

أرجعت يدى وهمست :

-- أنا لا أملك بيتاً ولا أعرف لى أرضاً ، لقد سرقونى . . يقولون : إن لهم أرض الميعاد وعناقيد العنب وغابات الزيتون ، سمعت هذا وكدت أقتل تلك النفوس اللصية ، لكن : ماذا أفعل وحدى ؟

لا أدرى لماذا أفكر فى حياتى وأنا أعرف كيف (هم) رسموها لى ، وما عاد من شىء يخصّنى سوى الموت أو التشرد ؟

-- تلون وجهك بالحمرة ، ماذا بك يا . . . . ماذا أسميك ؟

-- دون اسم ، إن شئت .

-- وكيف أناديك إذا ما أردت اعتصارك فى الفراش . . ؟

كانت تضحك ، بينما تصاعد إلى رأسى ما يشبه الندى :

-- حسناً ، سميتى محمود !

مدت يدها فوق شعرى وقربت فمها من أذنى :

-- محمود ، بدون أب ؟!

اسمها كان سوزى ــ غداً أفارقها ــ والمهنة : صناعة دمى خشبية ، فى الطابق السفلى ــ من البناية نفسها ــ تمارس الحب مع المدير ــ ضمن أعمالها اليومية ــ لها جسد امرأة ووجه طفل ، لكنى لن أراها بعد . . الحالة السياسية : عاشقة حروب ترى فى الحيوان كائن المستقبل . . أربع وعشرون سنة وبضعة شهور ، برجها الجوزاء ، وتحب الرقص والماريونا والسباحة .

وماذا بعد ؟

غداً أفارق أرض الدانوب ، وسوزى ، كما فارقت جنات أوربا ، وأجساد فرانكا ونيلى أو نريمان ، وبعد غدٍ ، ماذا ترانى أجد ؟

النخلة ؟ وجه الماضى المسحوق ؟

ماذا كانت بالنسبة لى ؟ أى ماض صنعت ؟ عندما أخفوها فى عمق الفرات رأيت دمى فوق غرينه نفس اليوم . . جرونى من رجلى وعلقونى على شجرة قرعة ، ما همنى شىء سوى إحساسى أن لا نخلة فى دارنا بعد هذى الفضيحة ، ولا نخلة سواها يمكن أن أجرب فيها حبّى ، شعرت أنهم يقطعون عن جسدى حقاً طبيعياً . .

ما علمنى أحد كيف هو الحب ؟ أبى ، أمى ، السيد بدوى ، مخيمات الفرات ، بيوته الطينية ، والسكوت الذى يأكل إنسانيتنا على مرّ السنين . . لما جئت هذا البلد الضبابى الرائع ، عرفت أنى لم أعش طفولتى أبداً . .

فى الكهف الذى عتمت جدرانه ، ثمة لون من النساء رمته الخيانات والجوع والصدفة . .

ذاك بعض من الوطن المحفور فى خارطة العقل : كتل موزعة خلف الموائد تلهث من رائحة الأمعاء . . نساء عاريات ، وعيون ما زالت تلهث ، والعرق يتصبب من أحشاء الرجال مع الحمص المطحون والأحزان الموروثة . . وجوه صفراء كأنها ثمار معصورة ، يؤجرون المرأة فى آخر الليل وهن يعرضن أفخاذهن فى مزاد على بائس !

ذاك بعض من الوطن المحفور فى ذاكرتى !

أخذت سوزى فوق صدرى ، قلت لها : «وداعاً» وبكيتْ !

الليل ، الذى غلّف الصحراء ، والقطار ، إذ يصعد بى إلى بلد جديد ، رحت أمد يدى إلى فراغات الريح ، علّ أرضاً أخرى تحمى هذا الجسد الذى أثقلته الهجرات والتيه والقهر الأبدى . .

كان الهواء قد تسلل فى ثيابى ، ومساماتى ، وهو يدفعنى إلى الماضى ، عند النخلة الشامخة فى البيت ، عند الفرات الحزين . . لم يكن لدى حقائب أو أوراق ، كنت ألهث وحدى كأنى مشيت مسافات الكون منذ ولادتى . . تاركاً بعض أحزانى على كرب

النخلة ، وبعضه فوق سوزى التى نشجت وهى تهمس فى ذاتى :

-- كم هو طيب وحزين وتائه ، وجهك يا صديقى . .

مددت أصابعى فوق وجهى وهمست فى نفسى :

-- إنه وجهى الحقيقى !

وغادرت أرض الدانوب ، بينما الشمس خلفى تماماً ، رفعت يدى وكان ظلى يرسم علامة موت .

بغداد : عبد الستار ناصر

أعداد خاصة تصدرها
« إبداع » عام ١٩٨٥

تعتزم أسرة تحرير مجلة « إبداع » إصدار أعداد خاصة خلال عام ١٩٨٥ من بينها :

- « الإبداع الشعرى » يصدر فى أول إبريل ١٩٨٥ . ويضم نماذج شعرية مختارة ، ودراسات عن الشعر العربى والشعراء العرب ، وقراءة نقدية عصرية لقصائد من التراث العربى الشعرى .
- « الإبداع المسرحى » . . ويصدر فى أول يوليو ١٩٨٥ ، ويتضمن دراسات عن المسرح العربى ، وكتاب المسرح العرب ، ومسرحيات الفصل الواحد .

وترجو المجلة من السادة الكتاب فى مصر والوطن العربى المساهمة فى تحرير هذين العددين اللذين تعتزم « إبداع » إصدارها خلال عام ١٩٨٥ .

قصـــة

ظـروف طـارئـة

منى حلمى

لا يزعجنى شىء فى حياتى ، أكثر من شعورى بأننى تحت الاختبار . بعد طول تأمل للنجاح الذى يحيطنى ، اكتشفت أنه يحدث فقط للأشياء المألوفة . وأدركت أن أى محاولة لاختبارى لابد أن تنتهى بإدانتى .

لكن هناك بعداً آخر لانزعاجى . مَنْ يختبر يشعر بالتفوق ، يشعر ـ ولو لحظات ـ أنه يمتلك سلطة ، وأنا ينفرنى الامتلاك خاصة إذا ارتبط بالسلطة . ويزداد نفورى إذا كنت أنا المقصودة ، فى محاولة إما لتقبلى أو رفضى .

وتدهشنى نفسى فى لحظات الاختبار . فأية فرصة تحاول ـ ولو مصادفة ـ تقييمى ، كفيلة بأن تحول أى تميز داخلى إلى شىء عادى ، وأحيانا إلى شىء أقل من العادى . حاولت أكثر من مرة تغيير نفسى ، لكنها لم تسمح إلا بأن يظل الأمر مجرد محاولة . استسلمت لها وتركتها حرة . خفت أن تملنى وتتركنى .

أتجول بنظراتى فى أرجاء الحجرة التى تركت فيها لحين يأتى الموعد . المحتويات حولى مجرد مرئيات تنعكس داخل المقلتين . أما تفكيرى فكان فى مكان آخر ، شارداً فى أمر واحد « ترى ما رأى رئيس التحرير فى كتاباتى ؟ » وأخذت أستعيد علاقتى بقلمى ، تلك العلاقة التى لا أتذكر بدايتها . كل ما أعرفه أننى أكتب منذ إدراكى أننى أشغل حيزاً فى الفراغ ، منذ رغبتى ألا يظل فراغا . أكتب منذ تساؤل عقلى فى عالم يثرثر ولا يجيب . . أكتب منذ ارتعشت عواطفى بحثا عن بعض الشمس . . أكتب منذ اكتشافى أننى امرأة فى مجتمع يحركه الرجال . علاقتى بقلمى علاقة حميمة تتجاوز إحساسى بالراحة . . تتجاوز فرصة مصادقة اللغة وفرصة إظهار تجدد الأفكار . علاقتى بقلمى كعلاقتى بملامحى وأعضاء جسمى ، علاقة نفسية وعضوية أحملها داخلى ، أتنفس بها . . أتحرك خلالها ، أحلم معها ، أغضب من أجلها وأهدأ فيها . « أنا أكتب اذن أنا موجودة » هذه فلسفة حياتى . كيف اذن يختبر التحرير كتاباتى ؟ كيف يختبر وجودى ؟

أفقت من خواطرى على الفتاة المرسومة بعناية فائقة ، سكرتيرة رئيس التحرير ، تقول « موعدك بعد عشر دقائق » . لم تنتظر ردى بل عادت إلى مكتبها وهى تعدل من خصلات شعرها . نوع غريب من البشر ، ذلك الوسيط بين الرؤساء والناس . تختلف الأماكن ، تختلف درجات الرئاسة ويختلف الزمن ، لكن هذا النوع من البشر ـ الذى يختار من بين البشر ليرد على التليفونات ويحدد المواعيد ـ لا يتغير . لم أعهد مرة طلبت فيها مقابلة أحد الرؤساء إلا وفوجئت بنفسى متهمة دون جريمة أتذكرها . أخضع للتحقيق من جانب السكرتيرة . تحقق معى بنفس الدقة التى زينت بها ملامحها . ولحظتها أشعر أن هذا التزين المبالغ فيه ضرورى . فاتهام الناس دون مبرر ، يستلزم إخفاء حقيقة الملامح تماما كإخفاء حقيقة التهمة . وبعد التحقيق ، تنظر إلىّ شذراً من جميع الزوايا . . ترسل صوتها من أعلى الأنف . . تشرد لحظة . . لحظات . . تقلب فى أجندة أمامها مزدحمة بالأسماء والمواعيد . . ترد على تليفون جانبى . . تطلب مشروبا من الساعى . . تضحك مع زميلتها . . تدعو أحد المنتظرين للدخول وأنا ما زلت أمامها أقف جاهلة بالحكم وما زالت هى ، لم تمن بعد بالتوضيح . وقبل أن أحظى بشرف أخذ الموعد عليها أن تتأكد من استلامى رسالتها « أنا هنا أملك سلطة » لكنها لا تعرف أننى فى اللحظة نفسها استلمت أخرى « هنا فرصتى الوحيدة لتعويض عدم إحساسى بذاتى » . نوع غريب ومسكين . دائما أحاول تجنبه ، كثيراً ما أتشاجر معه .

نظرت إلىّ الفتاة المرسومة بعناية فائقة وقد تعمدت تأخيرى لأستلم الرسالة ، لم تنهض واقفة كما فعلت مع الضيف الأخير ، يبدو أنه ذو سلطة هو الآخر ، بل اكتفت بأن تشير بالدخول . اتجهت نحو الحجرة وقد دعوت للدخول معى كل ثقتى وكل علاقتى بقلمى .

وجدت أمامى رجلا يقترب بقوام رشيق من منتصف الثلاثينات ، ملامحه عذبة ، يرتدى بدلة رمادية ينسجم لونها مع لون الحجرة المكيفة . . ينسجم مع لون عينيه . مدّ يده مرحبا ومعها أرسل نظرة سريعة متفحصة قوامى الطويل ذا الرداء الأسود . جلست أمامه وقد أعجبنى . فهو مختلف عن الشكل التقليدى لرؤساء التحرير أو أى نوع من الرؤساء . سألته : « هل أعرف الآن رأيك فى كتاباتى ، منذ أسبوع وأنا أتلهف لمعرفة الرد » .

قال : « بالطبع ستعرفين رأيى . . . هل تدخنين ؟ »

قلت : « أحيانا لكننى لا أريد الآن ، شكراً »

أخرج سيجارة من علبة ذهبية ينساب منها لحن مألوف . أخذ نفسا عميقا شعرت به عمق التلهف داخلى . اعتدل فى جلسته ثم قال : « قرأت سطورك وسعدت بها ، فهى جريئة ومتميزة . هل اطمأننت الآن ؟ هل زال توترك ؟ قلت بابتسامة مندهشة : « وهل أبدو متوترة ؟ »

يأخذ نفسا . . أقل عمقا هذه المرة إذ انتقل العمق إلى نظرته وقال : « على العكس ، تبدين متماسكة جداً . لكن نظرات عينيك . . قطرات العرق على وجهك وانتظارك الرد وأنت تقرضين أظافرك ، تكشف ما تحاولين إخفاءه ، لكننى حقا مندهش !؟ قلت « مندهش ؟! » نظرته تزداد عمقا . . قال : « ملامحك تعكس إنسانة خجولة وهادئة جداً . . ويسهل إقناعها . بينما تعكس سطورك إنسانة جريئة جداً . . متمردة ، بداخلها بركان دائم التأهب للانفجار » .

أنا الآن فى حالة دهشة شديدة . ليس لأنه محق فى ملاحظته ولكن لأنه مهتم .

قلت وقد هدأ قليلا توترى « أنا لست خجولة ويسهل التأثير علىّ . كل ما فى أننى أستجيب للأشياء بحساسية شديدة . وأعتقد أن جرأة العقل التى أكتب بها هى التى تسمح لملامحى أن تكون هادئة . » سكت لحظة . . نظرته ثابتة فى عينىّ ، ينتظر انتهائى . وأكمل « هذا تعليق سريع على ملاحظتك . فالأمر يحتاج إلى تحديد معنى الجرأة والخجل والهدوء » .

بابتسامة رقيقة كشفت عن أسنان غير متسقة قال : « واضح الآن ، أنه ليس من السهل إقناعك » . بحركة سريعة ــ كأنه تذكر شيئا فجأة ــ ضغط على جرس جانبى وقال : « نسيت أن أسألك ماذا تشربين . . القهوة هنا ممتازة ، ما رأيك ؟ » قلت : « فى الواقع أنا لا أريد أخذ كثير من الوقت ، جئت فقط لأعرف هل هناك إمكانية لنشر كتاباتى أم . . . » قاطعنى قائلا : « ألا يمكن مناقشة هذا الأمر مع فنجان من القهوة ؟ »

بعد طرقتين على الباب ، يدخل ساع ذو بشرة سمراء ، أنظر إليه وأقول « آخذ قهوة مضبوط من فضلك » .

قال « والآن نعود إلى سطورك ، هل تتعجلين الشهرة ككل جيل هذه الأيام ؟ » بهذا السؤال ، بدا كرؤساء التحرير ، كالرؤساء . وشردت فى خاطر متسائل ، ألم يتعجل هو الآخر ؟ ليس من السهل أن يصل إلى هذا المنصب وهو ما زال شابا دون القليل من التعجل بل الكثير منه . سألنى : « لم ترد على سؤالى ، هل تتعجلين أن يعرفك الناس » . قلت . « أتعجل معرفة نفسى » .

اندهاشه . . يسألنى « ألا تعرفيها بعد ؟ »

أرد : « ليس بعد . كل سطر أكتبه اكتشاف جديد لها . هذا بالطبع لا يعنى أننى لا أرغب فى توصيل أفكارى إلى الآخرين » . قال : « على أية حال ، لا أظن أن إنسانة لها موهبتك سوف تجد صعوبة فى النشر ، أنا أقول هذا الكلام عن خبرة وتجربة » .

آخذ رشفة من فنجان القهوة ، فعلا ممتازة كما قال . الآن أشعر بزوال التوتر تماما . أسأله « هل هذا معناه أن لسطورى مكاناً لديكم فى المجلة ؟ » .

اعتدل فى جلسته . . قلب أوراقى ثم قال « ما رأيك أن نبدأ بنشر قصة (غرباء) ؟ »

قلت : « بالطبع أوافق ، لكن اسمح لى أن أسألك عن سبب الاختيار . . مجرد فضول » . سكت لحظة ، فتح العلبة الذهبية ذات اللحن المألوف . . أشعل سيجارة . . أخذ نفسا . . ما زال صامتا وبعد لحظات قال : « من الناحية الفنية أرى أن كل القصص الأخرى تتمتع بنفس الدرجة من الجودة . لكننى اخترت (غرباء) لسبب شخصى . أبدو غامضا ، أليس كذلك ؟ »

قلت : « نعم . . بعض الشىء »

زاد عمق نظرته . . وقال « هل تصدقينى اذا اعترفت أن قصتك هذه تحكى حياتى منذ تزوجت وأصبحت أبا ؟ لست متزوجة ، أليس كذلك ؟ »

قلت « لا »

أكمل « ومع ذلك ، كشفت فى أربع صفحات حقيقة الزواج بعد فترة . أزلتِ عنه الوهم ، فهو ليس إلا روتينا يوميا والتزامات لا تنتهى » .

سألته « وماذا عن الحب ؟ » يأخذ نفسا سريعا ويعود إلى الحوار . « هذا بالتحديد ما أعجبنى فى القصة . إنها واقعية جداً ، فالحب القديم بين الزوجين لم يستطع الوقوف أمام ظروف الحياة . تتذكرين بالطبع الجملة التى بدأت بها القصة « غريبان فى مكان واحد ، يجمعهما فقط مواعيد الغداء وأوقات رؤية الأبناء » ، لا تندهشى إن لخصت هذه الكلمات علاقة زواجى »

قلت « هذا معناه أنك لست سعيداً فى حياتك » قال وهو يطفىء سيجارته : « لا يخدعك المظهر . فأنا ذو منصب هام هنا ، يأتينى

دخل كبير من مصادر متعددة ، أعرف أغلب الشخصيات ذات النفوذ والشهرة . تزوجت بعد حب وأصبح لى أسرة مكتملة . بعد فترة ليست طويلة ، فترت كل المشاعر ، لم يبق من الحب إلا التعود والواجب . أصبحت أعمل فقط كالآلة ، لكننى أشتاق من جديد لمعانى الحب واللهفة . »

لحظة صمت ثم يستطرد : « إننى بالطبع لا أقول هذا الكلام لأى إنسان . شيء ما بين سطورك دفعنى لمصارحتك . . شيء ما يطمئننى أنك ستقدرين صراحتى المفاجئة » . يعود الصمت بيننا . . يحرجنى بعض الشيء ، فالعلاقة التى بدأت معه اليوم ، لا تساعدنى على التعمق فى الموضوع أكثر من القدر الذى صرح به .

قلت « بالتأكيد ، تسعدنى ثقتك »

قال « أرجو ألا أكون قد أثقلت عليك . . ولنعد الآن إلى قصتك ، أريدك أن تعيدى كتابتها بخط أوضح حتى أرسلها إلى المطبعة » .

أسير فى الطريق . . خطواتى على الأرض . . رأسى تلمس السماء . . تشملنى فرحة ، بل فرحتان . الأولى لأننى طرقت بابا جديداً لنشر كتاباتى . والثانية لأننى اليوم لمست أعماق إنسان وثق بى من الوهلة الأولى . هو ، فعلا مختلف عن كل الرؤساء . كم أحترمه لهذه الشجاعة . وتساءلت ، لماذا لا يفعل الإنسان ما يريد فى اللحظة التى يريدها ؟ لماذا لا نتصارح بسهولة دون عقد أو حواجز ، حين نشعر برغبة المصارحة ؟ لا شك أنه شعر ببعض الراحة بعد صراحته . أنا أيضا شعرت بالسعادة والفخر . فقد كنت جديرة اليوم بثقة إنسان . واكتشفت أن حرفا واحداً فقط يفصل بين كلمة « صراحة » وكلمة « راحة » .

تحققت من رقم الذى أعطانى إياه . وجاءنى صوته رقيقا « نعم ، وصلتنى الخط واضح جداً ، انتظريها الأسبوع القادم . »

مر أسبوع . . أسبوعان ولم تظهر بعد قصتى . قررت الذهاب إليه . شعرت بأننى قد خدعت ، لماذا شجعنى ؟ لماذا طلب منى أن أعيد كتابتها ؟ لماذا تحدث معى وقتا طويلا وطلب لى قهوة ؟ لماذا وعدنى ؟

دخلت حجرته وأنا أحمل كل شعورى بالغضب والخديعة . استقبلنى بحرارة لم أكن أتوقعها ، وبابتسامة لم أفهمها . سألته « هل تغير رأيك فى كتاباتى ؟ لقد وعدتنى بنشرها منذ أسبوعين . . أم ضاعت بين الأوراق الكثيرة . إننى . . . . » قاطعنى : « أفهم انفعالك وتساؤلاتك . ولكن ألا تسألين عن حالى أولا ؛ على كل حال ، اطمئنى القصة موجودة ولم يتغير رأيى . مجرد ظروف طارئة جعلتنا نعطى الأولوية لبعض الموضوعات . وهذا يحدث كثيراً فى عمل الصحافة ، هل هدأت الآن ؟ »

قلت : « نعم . لا أخفى عليك ، فقد شعرت بأننى قد خدعت . أرجو أن تفهم انفعالى فأنا لست معتادة على جو النشر وما يحدث فيه » .

يشعل سيجارة . . يترك مقعده ويجلس على المقعد المواجه لى .

قال « قد تندهشين إذا قلت لك إننى أنا الذى شعرت بالخديعة ، نعم لقد خدعت . »

خُدعت ؟ كيف ؟ الاندهاش فى عينىّ يسأله قبل صوتى .

قال « اعذرينى فأنا لا أستطيع إلا قول ما أحس به . تصورت مثلا أنك ستتصلين فى الأيام الماضية لتسألى عن أحوالى ، عشت وهما بأنك قد تكونين هى .

بابتسامة مندهشة سألته : « هى ؟! »

أشعل سيجارة أخرى . . ولم تزل الأولى تثير دخانا . . تثير فضولى .

لحظات صمت يقول بعدها : « هل أكون مبالغا لو قلت إننى منذ لقائنا الأول أشعر بأشياء مشتركة بيننا . شيء ما قوى يدفعنى إليك . سطورك قريبة جداً من إحساسى وأحلامى ، أحببت جرأتك فى التعبير عن الحياة . وقد يفسر هذا كشفى لحياتى دون حرج . وبعد هذا اللقاء ، تخيلتك كما أنت بقوامك الفارع وإحساسك المرهف ، تلك الإنسانة التى تعوضنى عن فراغ حياتى وتعيد إلىّ لهفة الاشتياق والحب . . . . اعتقدت أنك تريدينني أكثر من علاقة عمل » .

يسكت . . يأخذ نفسا عميقا وينظر إلىّ . أتأمل ملامحه العذبة . . أتذكر إعجابى بما يكتب وأتذكر إعجابى الأول بعينيه . . أستعيد احترامى لصراحته واهتمامه . لا أنكر كل هذا الإعجاب ، لكننى أعرف حدوده . هل أفسر له الأمر ، هل أشرح نوع الإعجاب . . هل أوضح الحدود . وتساءلت هل من حقه معرفة كل أسبابى ؟ من حقه فقط أن أكون واضحة وصادقة منذ البداية . لم أصادف فى حياتى موقفا كهذا ، لكن لا مفر من المواجهة .

قلت « أقدر شعورك ، وأتمنى أن تقدر أنت أيضا اعتذارى . لا أعتقد أنك تريد أكثر من هذه الصراحة » . سكت خالجنى شعور أننى كنت مختصرة أكثر من اللازم ولم أوضح تماما الأمر .

قال « هل هذا قرار أخير ؟ ألست مترددة ؟ »

أدهشنى سؤاله وقلت « بالطبع لست مترددة . »

يطفىء سيجارته . . ينهض واقفا وينتقل إلى مقعد المكتب .

سألته وأنا متجهة نحو الباب : « هل أنتظر قصتى فى عدد الغد ؟ » يقول بابتسامة غامضة أخرى وهو يمد يده مودعا « احتمال . رجائى أن تفهمى الوسط الذى نعمل فيه ، لا شيء مضمون . »

مرت عدة أسابيع وأنا أتابع المجلة وأقلب بلهفة صفحاتها ، لكن الظروف الطارئة كانت تحتل كل المساحة . اندهشت . . استعدت لقائى معه . . استعدت فرحتى التى لامست السماء . . واستعدت الابتسامة الغامضة ، آخر شيء منه .

تمر أسابيع أخرى . . تصدر أعداد جديدة من المجلة . لم أعد أتلهف وأنا أقلب سطورها ، فقد كنت واثقة من استمرار الظروف الطارئة .

القاهرة : منى حلمى

ذيل القط

محمد الهرادى

١ ـ

جلس السيد بوب ، (وهذا اسمه المستعار) على كرسى من خشب.الكرسي موضوع وسط الساحة . إذا تأملت الساحة من أعلا بانت مستطيلة أو مربعة . وحين يدير بوب رأسه دورة كاملة يلحظ بعينيه المحيط يتحرك حوله . عليه أن يختار أى شىء ، إلا المساحة الفارغة التى تمتد خلف ظهره ، إذا كان الأمر كذلك ، فما الذى يمنعه من اختيار جهة ما مقابلة للشمس ، ظهره للشمس ، وأنفه نحو الموضوع ؟ « على أن أدرس الحالة قبل أن أختار » .

منذ جلس بوب على الكرسى أول الأمر ، أدرك بيسر أن رصيف الساحة الطولى لا يعطيه شيئا ، ثمة أكوام وأكوام من الصناديق والشباك ، وعلى الحافة ، تتكىء زوارق الصيد على عجلات ميّتة وَفَوْقها بعض الرجال . الرصيف المائى يتجاوز ذلك ليشمل مساحة بحرية ترتطم بجبل متهدم تمتد فى فسحة ضيقة تتسع بعد ذلك وتنفتح حتى ترتطم بلون داكن قريب إلى الزرقة الكثيفة حيث يعجز النظر عن الاستبصار .

« لابد أن القبائل التى تسكن هناك يوجد فيها الكثير . » ربما فكر بذلك حين نظر حد الأفق أو تذكر منغصات أخرى قديمة . لكن العمل كان يأخذ مجراه بشكل طبيعى . وأضاف « الزوارق والبحر والسماء مزينة بالنوارس ؟ تلك أشياء تافهة . » ثم إن عليه أن يعطى ظهره للمكان الذى يواجهه الآن ، وها هى صورته : على اليسار ، بناية جرداء متكئة على منحدر جبلى ، شريط حديدى يحجزها عن الباقى ، أكوام من بقايا صدئة ، صهريج معدنى فى درجة ميلان ملحوظة . لا أحد سوى عسكرى يغسل ثيابه العسكرية على رأسه منديل مربوط . على اليمين بوابة وحراس تطل عليهم نافذة لبناية إدارية ، أمام البناية يتقاطع طريقان أحدهما يؤدى إلى أعلا الجبل .

إلى الأمام : بوب ينظر أمامه بعين خبيرة ويرى صفاً من بنايات قصيرة تشبه حوانيت الأسواق ، « لكنها متميزة » ، بجانب البار توجد مبولة عامة ، ثم مقهى . يفصل المقهى عن مكتب النقابة كشك مغلق ، « هناك يبتاعون طعامهم قبل الخروج » . الخروج ـ طبعاً ـ إلى البحر ، « ولم لا يكون دخولا ؟ » . وجنب النقابة توجد بنايات أخرى مغلقة ، وأخرى وأخرى مغلقة حتى السفح . وفى حدبة الظل الذى يعكسه الجبل يجلس رجال يدخنون ، يضعون رجلا على الأخرى .

ـ « ما الذى يمكن توقعه من هذا المكان ؟ » .

ونهض ثم تمشى خطوتين (بوب هو الذى نهض . .) ثم عاها بخطوتين أخريين ، ثم سار وعاد ، وعاد ليقبع على الكرسى مرة أخرى ، وهذه المرة ، عاد ليستقر متوقعاً رؤية أشياء جديدة فى نفس ما رآه قبل قليل . « لكن ما الذى أريد أن أرى ؟ » . وهو نفس المكان ، والساحة تتوسط الحدود ، والكرسى يتوسط الساحة ، وبوب على الكرسى وهو يقول « غريب . ما الذى يتحرك أمامى ؟ » . ويخرج رجلان من البار يتضاحكان ويمرحان ، أقدامهما على الطريق . والطريق تلتقى بطرقات أخرى ، وهما لا يعرفان بمن يلتقيان ، « سيعرفان ذلك فى الوقت الذى يلتقيان فيه بمن يلتقيان » .

ـ « عجيب ، ماذا يجرى هنا ؟ » .

وانقضت دقيقة أخرى ، يجلس بوب على الكرسى جامد الأطراف ، عاجزاً عن الحركة ، عينه تلتقط أى شىء ، أى شىء ولو كان ورقة مهملة تهزها الريح ، سلة محمولة على ذراع بها بعض السمكات ، ولو كان ما يراه هو : رجُلينْ يخرجان من البار إلى حافة الساحة حيث تلتهمهما الطرقات ، ولو كان ما يراه هو بوب نفسه ، نفس السيد ، السيد بوب نفسه ، خارجاً من جهة ما ، من البار أو من النقابة أو من أى حانوت آخر ، السيد بوب ذاته يأتى إليه ، يأتى إلى نفسه ، يتمدد قبالته أو بجواره ، على الكرسى ، وسط الساحة ، ظهره للشمس ، وأنفه نحو الموضوع ، ولو كان ما يراه

هو بوب نفسه يخطو بجوار الحيطان فى طرف الساحة ، مرتبك الخطوات ، جنب الجدران المتقشرة يسير والقبعة على الرأس الحليق . وأوراق العمل تحت الإبط ، متجها نحو البار ، حيث تأتى رائحة السمك المقلى إلى أنف السيد بوب ، الجالس الآن ، وسط الساحة ، على الكرسى الخشبى ، ظهره للشمس والبحر ، وعينه مغمضة ، يتجه شعاعها إلى الداخل .

لكن السيد بوب حين جلس المرة الأولى فكر أن يدرس المكان قبل أن يختار الجهة التى يعمل معها ، يمكن أن يختار جهة أو جهتين فى نفس الوقت ، أن يأخذ المنظر من زاويتين ، فحين يتزاوج البعد الأول مع الثانى لابد أن يغلب أحدهما الآخر ؛ كالأمر حين يتزاوج الضدان . لابد أن يغلب البحر ذلك الجندى غاسل الثياب العسكرية ، لابد أن تغلب البناية الإدارية بنوافذها المشرعة ذلك الكشك ، وتلك الحوانيت المغلقة . « تفسير الناس يقول ذلك . » .

ـ « حسنا ، هذا ما أقصده بالضبط . » وحين يظهر ببساطة مطلقة غالب ومغلوب ، فما قيمة العمل ؟ وأشعل السيد بوب سيجارة ، دعا نفسه للعمل فوجد نفسه غارقاً فى التفكير ، يبتلع الدخان ويتحسس أدوات العمل فى الجيب .

أنهى السيد بوب تدخينه ورمى عقب السيجارة دون أن يصل لشىء .

ـ « أترى ، لا يصعب الاختيار حين يدخن المرء سيجارة ؟! » .

وأتاه صوت صغير يشبه صوته .

ـ « هذا صحيح . » . لم يفاجأ بشىء غير حقيقى ، وسأل :

ـ « ما رأيك لو أخذت جميع الجهات ، دفعة واحدة ؟ » .

أجابه صوته .

ـ « هذا صعب » .

وانتظر قليلا ليعرف أين تكمن الصعوبة . ولم يعر ذلك اهتماماً ، فالأصوات تختلط وتتشابك دون أن تقدم معنى ، والصعوبة دائماً موجودة إذا تاه المرء فى التفاصيل ، وأخرج الأوراق ومددها على ورق مقوى ، تلمس جنبه وكانت موجودة أدواته ، وقال الصوت « من الصعب تجميع التفاصيل » . وأدرك أنه يريد كل شىء ، وفى هذه الحالة يكون الاختيار بلا معنى ، وأعاد النظر إلى الجهة التى تقابله ، ففيها يصطف البار والكشك والنقابة والأماكن المغلقة ، وجد ذلك عادياً ومألوفاً ، وتغيرت ملامحه .

ـ « هكذا إذن ، تعطى ظهرك للناس وتقابل الفراغ ! » .

وهذه المرة تكلم بصوت عال :

ـ « نعم ، قررت ذلك » .

السيد بوب العجيب قرر شيئاً ، وجد نفسه يدخن سيجارة ثانية دون أن يعى كيف تم ذلك . « نعم ، قررت » . ونهض بوب من مكانه وأدار الكرسى جهة البحر . البحر أمامه وصف الحوانيت خلفه

أمسك بالقلم الملون وشرع يضع التخطيط الأولى ، وخلف بوب أخذت الأصوات تعلو . تأتى من البار لينة ، ترتطم بأذن بوب فتحدثُ صدىً غريباً .

ـ ٢

تتوارد خواطر السيد بوب دون انتظام . كل موجة تلحس ذيل التى تليها فيبقى جزء من هذه فى تلك . تتناسل أفكار بوب من طبيعة عمله ، خطوط ملتوية وعمودية ، أصباغ ومحاولات تكوين ، لا يرفع رأسه أبداً حيث يتجه رغم أن المنظر الذى استدار نحوه أخذ يتفسخ فى تحولات جديدة .

ـ « أنت لا تنقل نفس الشىء » . كلمه صوته ، وأضاف « حتى لو كان النموذج جاهزاً » .

ألح بوب على إهمال تناقضاته . التحولات فى الخارج يمكن تجميعها ، والمهم أن يصل إلى الشىء الراسخ فى صدره .

ـ « لكنه محال ! » .

واخترقت أذنه ـ لحظة انغلاق الخواطر ـ أصوات الناس فى الجهة التى تركها وراءه . أصوات الصيادين المتعطلين والذين يريحون أجسادهم من عمل ليال سابقة . وأدرك بحدس الأطفال أن من الممكن أن « يرى » ما يجرى فى البار بواسطة حاسة الأذن ، حيث البصر يمنح الشكل ، والسماع يعطى المعنى . أدرك متأخراً أنه يستطيع أن يأخذ من كل جهة بنصيب .

ـ « الآن ، هذا مفيد بالنسبة لى » . كَلَّمَهُ صوت صغير . وسواء كان السيد بوب على حق أم لا ، فقد توكل على الله واستمر فى العمل بحماس مضاعف ، مُنصتاً بفُتور إلى حركة الساحة .

ـ ٣

ما يأتى إلى ذهن السيد بوب من صور وأصوات يمكن توقُّعه . (قاعة نصف دائرية ، عالية السقف . نوافذ مستطيلة مُشرعة على الرصيف المائى والجبل . « يبدو الأمر كذلك على الأقل » . الميكانيكيون وعمال الشباك حول الموائد . قاعة فسيحة مكتظة بالأنفاس والدخان . لغط متنوع . من المطبخ تأتى رائحة السمك المقلى .

« إيوا عوّدْ حَكّ فمك وتْشُوف » ؛ « ما تبصقش عليه أذاك الأحمق » مواء قطط . صيحات أمر حازمة . عمليات متسلسلة لعمال البار تكسرها طلبات جديدة ثلاجة تُدَنْدِن قرب المطبخ . زيت المحركات له رائحة هنا . « أتوقع حدوث شىء ما » . « من الصباح وأنا نْتْظَرْ نوبتى » . نَشْوَةُ مرحة تحوم حول جماعة قرب المدخل . عملاق ينفخ صدره . رجال يجعلون عِيداناً خلال أسنانهن النحاسية طاردين البقايا . رجل ثمِل سقطت رأسه على حافة المنضدة بينما القط بين ساقيه ينكش . جمركى ينفجر بالضحك والآخرون يضحكون على شكل فمه الغريب أثناء الضحك . القطط منتفخة الأمعاء مستأنسة . الثَملُ الوحيد يستيقظ ويطلب مرةً

أخرى . الضرب بقَبْضَة يد على منضدة ما . سجائر مشتعلة منسية على الحوافي . أناقة محلية مقتبسة من شخصيات بدت أسطورية فى الذاكرة . حمرة فى العيون مشوبة بمرح . عرق غزير يتصبّب من جسد نحيل . « خليني نكمل كلامي » . « أجيى تسمع شنو بتقول » . قِطّ على كرسى فارغ . « وَزَن كلامك وعرف مع مَنْ تتهدر » . صوت محرك . رجلان متعانقان متأرجحان . رجل ينظر . « البحر زْوينْ والخدمة فين . . » صوت محرك « أَمَيْمتي الأقرع مالو ، مالو . . » موّال متقطع . يخرج رجل من المرحاض وقبعته مدلاة على عينيه . ذراع عليها وشم . سلسلة وقضيب . هلال خلف الأشجار ونجمة . عيون واسعة خضراء . يتوقف صوت المحرك . صوت نداء من جهة الظلال التى استطالت . القط النائم على الكرسى يفتح عينيْه . يستدير بضعة رجال جهة الصوت « هرس له وجهه » . يتعاود النداء . لم يكن نداء . صراخ يعلو . « led cons هما اللّى ما عندهم نفس » . يدخل أحد الرجال ، تتسلط عليه العيون . النادل يسأل بعينيْه . يقول الرجل : « تيفتحو الباب بّارْ فُورسْ » . « أَمَيمتيى الأقرع مالو ، مالو . . . » . يؤدى أحد الرجال ثمن مشروبه وينهض . « ما تخافش على فلوسك أَمُون فرير » رجال آخرون ينهضون . قط الكرسى يغمض عينيه . سلسلة وقضيب بلَوْن أخضر . صوت محرك . كأس تسقط من يد فتتحوّل العيون جهة الشظايا . يتحرك هواء العشيّة . « آىْ يَا يَّاىْ أَمَيْمتِى البحر زْوِينْ ، وأنتِ فين . . . . »)

رياح العشية وتَلَوُّن المعالم . استطالة الظلال وارتعاش الأشياء . والسيد بوب على الكرسى يواجه البحر . الأوراق على الركبتيْن وهويرى بعين رأسه ما يجرى . تتوارد الصور راكضة واحدة إثْر أخرى ، واليد مشلولة .

— « عجبا ، كل شيء يتناسخ ويموت ! » . وأدار رأسه جهة الأصوات حيث البار ، ولم يكتشف السيد بوب شيئا جديداً ، كل ما هنالك أن زمنا ما صعب التحديد قد مرّ من هنا ، مرّكما تمر قافلة جِمال مسرعة لا تترك خلفها على الرمال سوى آثار سريعاً ما تَنمحى لتعاود الظهور فى الجهات المجهولة دون أن تكون هى نفسها حقاً . « فأيها الهارب وأيها المستقر ؟ » حدث بوب نفسه وأنصت إلى صوت صغير يقترب منه كاقتراب حمام الموت من النازف . وبذل بوب جهداً داخليا ليلتقطه ، كان الصوت على طرف اللسان ، كامناً فى سرّ الكلمات ، متردداً فى الظهور كأنما يخاف حياته فى الوجود ، وابتلع السيد بوب ريقه ، ابتلع مع الريق ما كان يحسبه بوب آتيا لا ريب فيه .

حين استدار بوب ، رأى شخصين يخرجان من البار . « لابد أنهما ثملان » . طفل يكنس الرصيف المواجه . زوج من الحمير يساقان إلى المجزرة القريبة . كلب يدس ذيله بين فخديه ويعدو ، ورأى لافتة النقابة ، والرجل يأتى بالسلم يقف أمامها ، ورجال آخرون يتظاهرون بالتسكع ، يتكلمون بجد كىْ لا يَظْهر سُكْرُهم ، وسيارة تنحدر من الجبل ينزل منها أجانب ، والجرسون على الباب . وحدث بوب نفسه « لابد أن أعرف الفرق بين ما أرى وأسمع » . وكان ذلك قراره الثانى ؛ ثم تطلع إلى أوراقه ، حسبها لحظة أنها بعيدة ومجهولة ، ثمة خطوط وملامح لا معنى لها ، أشياء لزجة مهلهلة كوجه الماء المقابل . لكن ما حسبه لحظة أنه « شىء كريه » . كان بالذات هو مصدر متعته .

٤ —

فى اللحظة ذاتها تَململ جسده على الكرسى . أدرك حينئذ أن تعبه قديم .

حمل الكرسى بيد ، والأوراق تحت الإبط ، وسار متمهلا نحو كشك نقابة الصيادين . وهو يقترب ، تزداد ملامح الأشياء وضوحاً ، رجل معلق على السلم تحته رجال آخرون يتصايحون . « لا فائدة من ذلك . . » . « أنا لا أفهم ، هل يريدون أن ننزع الأحجار ؟ » . تطلع بعض الرجال إلى السيد بوب بفضول ، وركز آخر نظرته على عينيه . وتكلم صوت أسفل السلم « تكفى مطرقة ، يمكن تقشير الجدار . . » اجتاز بوب دائرة المتطلعين واتجه مباشرة حيث السلم ، وتذكر بوب اللحظات التى أعقبت استناده على الجدار وكيف ولماذا والهوية والأوراق التى تساقطت والألم فى إحدى أصابع القدم .

وتذكر كيف دخل البار وسؤال الجرسون « هل ضربوك ؟ » ونظرات التوجس فى عينى القط .

جلس بوب فى مواجهة القط على المائدة ، عيناه لا ترمشان ومع ذلك مَشْمَش له بأصابعه عسى أن يحرك ذيله ، إلا أن بوب لاحظ أن يديه متسختان بآثار رماد السجائر . كانت المنضدة فارغة إلا من بقايا السمك . أحس القط بالعَطش دون شك فقفز متعثراً فى مشيته نحو الخارج ، لكنه عاد إلى الكرسى . « هل غيرت رأيك ؟ » . كلمه بوب . ورفع عينيه إلى الجرسون الذى اقترب منه . « أين كنت طيلة النهار يابوب ؟ » وأضاف الجرسون متحدثا مع مائدة الأجانب « هذا القط الكسلان يقضى طيلة النهار أمام البحر . لا شك يعجبه النوم على كرسى النقابة ! »

قفز « بوب » من مقعده متجهاً نحو الخارج سائراً على أطرافه الأربعة المتحركة بليُونة ، ومع ذلك يمكن ملاحظة عرَج خفيف فى مشيته .

نظر إليه السيد بوب من فوق مقعده وانسابتْ أفكاره مع خاطرة منبهمة : « قد يكون بوب هو الآخر سجّل ما سمعته وتخَايَل لى عندما كنتُ جالساً فى الساحة . . غير أن ذيله لم يتحرك مثلما تحركت يدى ! » .

المغرب : محمد الهرادى

قصـــة

لقـــاء

هــدى يونس

تسللت بخفة من بين المقاعد ، حريصة على ألا تحدث صوتاً . لم يمنع هذا من التفات من يجلس بجوارهـا ، ووراءها . لم تستمر حركتها أكثر من دقيقة ، بعدها أصبحت خـارج قاعـة العرض . خرجت من مبنى المسرح ، وتوجهت فى طريقها إلى محطة المترو . مشغولة هى بمدى صعوبة مواصلة عـرض مسرحى حتى النهـاية . تتساءل : هل السبب انعدام النصوص الجيـدة أم انعدام الـذوق العام ؟

وهى بشارع «عماد الدين» لفتت نظرها خطوات مترنحة لرجل يسير مسافة ثم يتوقف . ينظر وراءه ، بعدها يواصل السير . قصرت المسافة بينهما ، وهى خلفه مباشرة التفت إليها ، وركز بصره عليها . تفادت نظراته ، وحاولت السـير ، ولكنه كرر تركيز عينيه ، فبادلته هى الأخرى النظرات . تخيلت رؤيته ، ولكن أين ؟ . . لا تدرى . ربما فى محطة أتوبيس أو فى الشارع . . ولكن الملامح تعرفها جيداً . ظل واقفاً مكانه حتى بعدت قليلاً عنـه . خطواتـه تتبعها . زادت المسافة بينهما . لكنها مشغولة بمتى ، وأين رأت هذا الشخص .

سمعت صوتاً ينادى : آنسة آمال ! آنسة آمال !

الصوت ، متقطعاً ، يأتى من ورائها ، والاسم اسمها . هل هى المقصودة أم غيرها . ببطء ، وهدوء التفتت يميناً . يساراً . لم تجد بالشارع غيرها ، فالوقت متأخر ، والشتاء بارد .

نظرت وراءها . وجدته يشير إليها قائلاً : آمال . إننى أناديك !

بخوف وارتباك قالت : أنا ؟

ابتسم قائلاً :

ــ نعم !

احتارت فى الرد . نظراته تعاتبها . الليل ، وسكون الشارع ، وخطواته غير المتوازية أسهمت جميعها فى حالتها هذه . فجأة تذكرت الملامح . عادت الطمأنينة لها ، وبسرعة قالت : حضرتك الأستاذ «مراد» !

أحد أقارب والدتها . يكتب أشعاراً . كانت لا تفهمها فى البداية ولكنها بعد فترة من القراءة حلت رموزها . دائماً يبهرها ، ويأخـذ بيدها . أعطاها كتباً ومجلات ، كما أن قصائده المنشورة قرأتها جميعاً ، وفى مجلة متخصصة قرأت دراسة نقدية حول أشعاره باعتباره واحداً من الشعراء الواعدين والمتميزين .

لم يتبادلا حواراً مسموعاً . هو يلومها لعدم معرفتها له . يذكرها ، ويفكر أحياناً فى الذهاب إليها ، أما هى ، فإنها ، رغم يقينهـا من معرفته ، تسـائل نفسها كيف وصل إلى هذه الحالة ؟ . أين حيويته ، وتوهجه ؟ أين شبابه وطموحه ؟ لغته وصوته غريبان عليها .

قطع الصمت المغلق بسؤاله : أين كنت ؟

ــ فى عرض مسرحى لفرقة من فرق القطاع الخاص .

ــ كيف حال والدتك ؟

ــ بخير . ما سبب انقطاعك عنا ؟ . . حتى المجلات التى كنت تنشرين بها لا أجد لك فيها أعمالاً .

ــ لا أنشر منذ فترة ، وما أكتبه قليل .

ــ لقد تغيرت كثيراً ، ودون أن تدرى قالت : كان أملى فيك كبيراً .

بمرارة قال : ما أكثر الآمال والرغبات التى تُحبط !

ــ كلامك غريب ! ماذا حدث ؟! وضح لى !

لم يرد ، وتاهت نظراته . تحيرت ماذا تقول . هل تلومه أو تشفق عليه . كانت علاقته بها متأرجحة ، وظلت هكذا دون أن تتأكد من حقيقة شعوره نحوها .

بعد صمت قال : كنت أعتز بذكائك وقدرتك على الفهم ، والتقاط أشياء دقيقة ، وتلهفك الدائم للمعرفة . حقيقة كنت نموذجاً مقرباً لى ، ولكن لم أستطع . . .

فجأة توقف عن الكلام دون إتمام العبارة ، أما هى فقد أحست بالنصر والهزيمة معاً . خطواتها بطيئة ، وصوتها اختفى ، الواضح بينها هو صوت أنفاسها المتلاحقة . بعد عبورهما الإشارة قالت : هل ما تعيشه الآن هو الصحيح ؟

رد بضيق : هذه حياتى ، ولى الحق أن أعيش كما أشاء وبأى طريقة أختارها .

رغم الحدة والخشونة فى كلامه قالت : هل من حقك تبديد إمكانياتك والعيش فى جو لا يليق بك ؟

بتعالٍ وثقة قال : إننى مازلت شاباً قادراً على العطاء الفنى ، وقد كتبت قصيدة ليلة أمس .

دققت فى اختيار ألفاظها حتى لا تجرحه . قالت : أتمنى أن أسمع منك دائماً شعراً جيداً .

أثناء سيرهما على رصيف الشارع ، وبعد فترة صمت ، خطر له أن يقوم بحركة يتخطى بها الحواجز مبرهناً بأنه لا يزال فارساً .

أستند بإحدى يديه على الحاجز الحديدى ، الذى يفصل الرصيف عن الشارع ، وبيده الأخرى على عامود الكهرباء المجاور . . ثم رفع الجزء الأسفل من جسمه إلى أعلى ، وعبر لحظة تعلقه فى الهواء اختل توازنه قبل أن تلمس قدماه الأرض ، وسقط !

ترددت صوت سقطته على الأرض عالية وسط سكون الشارع .

أغمضت عينيها . لم تتخيل سقوطه أمامها . وقفت عاجزة عن فعل شىء .

بعد فترة فتحت عينيها بوهن . أحست بالدوار . استندت على الحاجز . انطفأ نور عامود الكهرباء فزادت عتمة المكان . تحسست الحاجز حتى خرجت . اتجهت ناحيته ، مستعينة بصوت آهاته المكتومة والبطيئة . لم تره فى البداية . فتحت عينيها أكثر . وجدته على الأرض ملقى ، وهى فى غيبوبتها الواعية والعاجزة عن فعل شىء . . حتى أثناء محاولته التماسك والنهوض لم تستطع مد يديها إليه . استعان بالأرض ، يستند إليها . فشل . جرّر جسمه على أرضية الشارع حتى وصل إلى الحاجز واستعان به على الوقوف ، لكنه ظل واقفاً ولم يتحرك من مكانه . بصره مركزٌ على أسفلت الشارع . فى البداية لم تعرف سر تركيزه . طالت الفترة . نظرت إليه . وجدته بدون منظار جلست على ركبتها تتحسس أرضية الشارع بيديها .

من بعيد لمحت نور سيارة اهتدت به إلى مكان «المنظار» ، زحفت خطوات حذرة ألاّ تدوسه . التقطته بخفة ووقفت ، وعندما مسحته بطرف ثوبها أحست بخدش بإحدى عدستيه . لم تتكلم ومدت إليه يدها به .

استعاد رؤية العالم حوله بعدسة منظاره الوحيد ، سارا بخطوات بطيئة . تخيلت سقوطه مع كل خطوة يخطوها فوضعت نفسها فى حالة تأهب لمنع سقوطه مرة أخرى .

يسيران معاً فى صمت عاجز . يقطعه بين الحين والحين صوت سيارة تعبر ، وعند أول باب بار مفتوح انسحب بهدوء إليه . لم يودعها ولم تقل هى شيئاً !

القاهرة : هدى يونس

خاتم سيدنا سليمان

إدريس الصغير

سبعة أيام . وسبع ليال

فى كل يوم ، وفى كل ليلة كنت أتلو آية الكرسى سبع مرات . فى النهار سرا ، وفى الليل جهراً . وفى نهاية اليوم السابع ، والساعة السابعة هى نهاية اليوم فى فصلنا هذا حيث ينغمس قرص الشمس فى أفق البحر . وقفت على شاطىء المهدية متجرداً من ثيابى تماما كما ولدتنى أمى ، «ليس تماما فى الحقيقة ، لأن جسدى المنهوك الآن غزاه الشعر الأكرد فى مناطق معينة ، وهو الشىء الذى لم يكن يوم ولادتى» فانغمست فى سبع موجات حتى اصطكت أسنانى وارتعدت فرائصى . ثم انزويت بمحاذاة الصخر فسترت جسدى بسبع قطع . الحذاء والسروال الداخلى القصير والسروال الخارجى الطويل والقميص والمعطف والقبعة وجورب القدم اليمنى فقط . ثم خطوت سبع خطوات بعيدا عن الصخر ، فجلست جلسة الأربعاء . وكتبت الجدول على رمال الشاطىء :

متى صار المد بعد الجزر ، محنة سبع موجات ، فيهتز خاتم سيدنا سليمان فى مكمنه تحت الأرض السابعة سبع هزات ، ويقول بصوت مخطوط سبع مرات :

ــ أنا خاتم مرصود للعبد الضعيف ، شرشور بن صحيرة بن عويفية .

ــ وأنا هو شرشور ، وأبى صحيرة ، وأمى عويفية . هكذا أسمعه فى المنام سبع ليال متتالية ، بعد هذا أخرج إلى البرية فأصطاد سبعة عصافير أذبحها بشفرة حلاقة ، ثم آكل قلوبها نيئة . القلوب فقط دون سواها . ثم أزور سبعة أضرحة ومعى سبع شمعات ، فأهدى لكل ضريح شمعة : سيدى العربى بوجمعة . سيدى البوخارى . سيدى بوغابة . سيدى الطيبى . سيدى الغازى . مولى قبتين . والبوشتيين .

ــ بعد هذا أصوم سبعة أيام متتالية ، وفى اليوم السابع بالضبط ، وأنا أفطر من صيامى بسبع تمرات ، يهتز خاتم سيدنا سليمان فى مكمنه تحت الأرض السابعة سبع مرات ، ويرتفع إلى السماء السابعة . ويقول بصوت مخطوط سبع مرات :

ــ أنا خاتم مرصود للعبد الضعيف شرشور بن صحيرة بن عويفية .

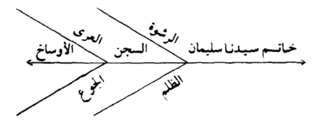
ــ وأنا هو شرشور ، وأبى صحيرة ، وأمى عويفية . وكما ترون فنحن ليس لنا حظ حتى فى الأسماء ، فالعباد المحظوظون من خلق الله يسمون بأسماء تسيل شهدا على الألسن إلا نحن فنكنى بكل غريب مضحك .

حيث كان عمرى سبع سنوات غاب أبى خلف أسوار السجن مؤبدا فلم نعد ندرى أميت هو أم حى . وخلال السبع الثانية من عمرى ، اشتغلت ماسح أحذية أقدام الفرنسيين والأمريكان . حتى رحلوا عن البلاد فما وفرت من فرنكاتهم ودولاراتهم شيئا . وما فضل لى منهم سوى كلمات أرطن بها فى أذن أمى عويفية حين أغضب منها . وفى السبع الثالثة من عمرى بعت الجرائد حتى

تكاثرت وتعددت ألوانها ، ولم يستطع ذهني حفظ أسمائها . وفي السبع الرابعة بلغت مبلغ الرجال . فأرسلت شارباً كثاً ، وامتهنت الصباغة أطلي الجدران والسقوف حتى استعاض الناس عن الجير بورق ذي ألوان زاهية ورسوم بديعة ، يلصقونه بسهولة على حيطان بيوتهم ومحلاتهم التجارية وإداراتهم دون أن يحتاجوا إلى مساعدة غيرهم ، فكسدت وكسدت صباغتي . وفي السبع الخامسة ، ركبت البحر أصطاد السمك في مركب حيث ندخن الكيف ونشرب الروج . وائتمنت عويفية على مدخراتي ، كلما زرتها برًا ، ولم أكن أرى سوى الماء والسماء والمرافيء . فهداني عقلي والبحارة إلى أن القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود ، وأن هذا الزمن الغشوم لا يؤتمن ، حتى غرق المركب يوما ، ولم أبلغ الشاطىء ناجيا بنفسي إلا بفضل استماتتي في التمسك بإحدى خشباته المهترئة .

وقالوا : ماتت عويفية في غيبتك وهي تزدرد عنقود عنب ، فاكهتها المفضلة ، وبحثت في مخلفاتها ، فلم أجد لمدخراتي أثرا . وفي السبع السادسة عملت حارسا ليليا في محل لبيع المجوهرات ، حتى حش اللصوص ذات ليلة رأسي بحجر مسنن أفقدني الوعي ، فاتهمت بالتواطؤ معهم ، وسجنت سبع سنوات هي السبع السابعة من عمري . وهكذا ينطبق على المثل الصادق القائل : «سبع صنايع والرزق ضايع» ، وخرجت من السجن أخيط الدروب وأرقع الأزقة ، حتى بسطت كفي أمام العرافة فقرأت خطوطها المتشابكة وقالت :

خاتم سيدنا سليمان مرصود لشرشور بن صحيرة بن عويفية ، في السبع السابعة من عمره . وقالت العرافة ، بعد أن يرتفع خاتم سيدنا سليمان إلى السماء السابعة ، يبقى عليك أن تنزله ، فينالك منه خير كبير ، وتملك ما شئت من تحكم في الإنس والجن . والإنزال أسهل من الإرصاد ، قالت ، فارسم الجدول على الضفة اليمنى للنهر وقت شروق الشمس . والسابعة صباحا هي وقت الشروق في فصلنا هذا :



متى حضر الصيادون محوه بأقدامهم فاختلط وحله بمياه النهر الرصاصية ، حتى تبخره أشعة الشمس ، فتتكون منه سبع سحابات في السماء ، ما إن تراها حتى تبدأ في تلاوة آية الكرسي سبع مرات ، بصوت جهوري وعيناك مشدودتان إلى السماء وصدرك عار ، فيتساقط بعد ذلك المطر ، ومعه يسقط الخاتم بين قدميك .

المغرب : إدريس الصغير



ظـلال الرعب

جهاد عبد الجبار

فى الساعات الأخيرة من الليلة الفائتة . وقبل أن أتوجه إلى فراشى . كانت هناك مطاردة . وكنت أتابع مشاهدها من إحدى الشرفات .

فى الأيدى هراوات ، وعصى ، وأحذية . فى الأعين ترقب ، وحدة ، وملاحقة . تنطلق صيحة فزعة : هناك . . . يجىء الصدى خبطة هراوة عشوائية . تمور النفوس بالغضب . وتتزاحم الحناجر بالأصوات . . . يحرك الانفعال الأيدى قبل الأعين . والأرجل تهرع قبل التيقن . يتراكضون . يتناحرون . يتصادمون . تنثال الضربات مع كل إشارة أو صرخة .

كان الصغير فى المصيدة يُصدر صيئا ضعيفا . يدور حول نفسه متخبطا . حبيسا بين خيوط الأسلاك المتشابكة . من عينيه ينطلق رعب ، رعب هائل . وفى النظرات حيرة وتساؤل . ينكمش فى محشره . ترتجف أذناه . ترتعش شعيرات شفته . يحتمى ذيله بين أرجله المرتعدة . لا منفذ . لا مهرب . ولا رجاء فى الحياة بعد الآن .

من الفارة الأم تخلصوا أول أمس . وأمس من ولديها . الثالث هو الآن رهين المصيدة . والدور الآتى على أبيه .

مساحة الميدان ثلاثة أمتار فى أربعة . باب المطبخ مُوصد . والنافذة الوحيدة تغطيها شبكة من السلك . رجلان وامرأة وأكثر من طفل يتوزعون فى المكان . أعصابهم مشدودة ، أنفاسهم لاهثة . يترقبون مرأى الفأر أو مروقة . تتبعثر الأشياء . تتكسر أشياء . يتحول المكان ساحة معركة . فى بحثهم المتخبط عنه ، تتغير معالم المطبخ . وتتناثر الحاجيات . تجنح « النملية » ، تتكوم محتوياتها فى جانب . تتدلى « المطبقية » ، تتساقط منها صحون .

يتدافع الأشخاص كل فى اتجاه . يتخلل بعضهم البعض . يتواجهون ، يتظاهرون تردد جنبات المطبخ صدى الضربات متفاوتة القوة ، تقفز كتلة حية داكنة من فرن « البوتاجاز » فى اتجاه لا معلوم . يلاحقها الحشد بضربات طائشة . تمرق الكتلة ثانية . يتقافز نحوها الأشخاص تسبقهم أيديهم . يختبىء فى جوف السخان . تنهال صفعات محاولة إخراجه . يطول الوقت ، يمتد . والنفوس لا تزال مترقبة ، تترصد حركته .

يحكمون حوله الحصار . وأيديهم مشرعة بالعصى . الرجلان فى مواجهة السخان . والأطفال بالأحذية يترقبون . تتباعد المرأة . تتجه إلى المصيدة . تحملها . تضعها فى حوض الاغتسال . تسكب عليها « السبرتو » ، وتشعل فيها النار . يتصاعد اللهب . يتصايح الأطفال بسرور ، والرجلان يبتسمان .

تتحرق شعيرات الجلد . تفوح رائحة شياط . يُصدر الفأر الصغير صيئا موجوعا . تصير حركته أكثر عنفا . تتشبث مخالبه بخيوط الأسلاك المجدولة . يدفع برأسه عبر فتحة ، يبعده عن لذعة النار . تضربه المرأة على رأسه . يرتد به مع خيط دم . يعاود المحاولة . تعاود المرأة الضرب . يدور حول نفسه . يصىء . يتقافز ، يصىء . يتلظى ، يصىء يصمت . تهدأ حركته . يسكن . ينبطح على ظهره . تنتفخ بطنه . يتفحم لونه . أرجله الأربعة تشرع باتجاه السماء . ورأسه لصق قاع المصيدة . عيناه جاحظتان . وفمه المفتوح ما يزال يبزّ دما أسود .

تدفع حرارة النار المتصاعدة بالفأر الأب للخروج من السخان . يثب إلى الأرض . تلاحقه الأيدى بعصيها . ثانية يغيب . لا يعرف أحد أين . يتوزعون . عنه يبحثون . إصرارهم عنيد . مهما طال الوقت ، لابد من التخلص منه .

يخفت نقاش آل البيت . ينقطع الحديث . يشير بالصمت بعضهم لبعض . تتناهى لأسماعهم خربشة خافتة . يتحركون نحو مصدرها . تقع أعينهم على مؤخرة الفأر بذيله يلج جحرا . تهتاج

نفوسهم ، تنطلق الحناجر بالصراخ . يصفق مدخل الجحر أطراف عصى ، ومقدمة أحذية . يواصل الجسد المنحشر توغله . تتابع الصرخات متلاحقة . تتابع الجسم الدالف تسلله ، تشتد الضربات على ذؤابة ذيله . يجاهد . يغيب . (اسقط فى وهدة الغيبوبة) .

يدفع الذعر القاتل بالفأر لأن يحفر ، ويحفر . تتوالد من الوهن قوة . ومن الرغبة فى النجاة دفع . يضرب بمخالبه الدقيقة باطن الجدار . تتساقط ذرات الجبس . تدخل فى عينى ، تشكها . أغمضها . يواصل الحفر ، لا يعبأ بما يتساقط فى عينيه . يعاون على الحفر بقوارضه ، تفتت أجزاء صلبة . تتناثر . تتحول ذرات غبار . تتحلق حول رأسه . تغيم الرؤية فى عينيه . لا أعود أرى شيئا وأنا أحفر . الموت ورائى يزحف . عليه أن يتوغل فى عمق الجدار قبل أن تصل إليه أدوات القتل . يدفع التراب بأرجله إلى الخلف . يتخلف ورائى المطاردون . يكون عمرى رهينا باللحظة الواحدة . كل شىء فقدته . حتى قواى بدأت أفقدها . (أغط . أسحب الغطاء) .

ينتهى الفأر من قشرة الحائط الجبسية . يصدمه صلب الجدار القاسى . قوام بنائه طوب أحمر متراص . بين الواحدة والأخرى شريط ملاط جبسى أبيض . الجبس مريح هين . لكن الطوب قاس صلب .

يأنس بالجبس الأبيض ، يحسه عونا على الخلاص . يتمنى لو أن الجدار كله اصطبغ بهذا اللون . يفرغ من إزالة الكتلة الجبسية . يولج رأسه فى الفرجة القائمة بين الطوبتين . يستبشر فرجا . يريح رأسه . يحاول إدخال جسمه ، لا يفلح . يعوق مروره جانبا الطوب . يعمل قوارضه فيه ، ومخالبه . يجاهد بكل ما به من رغبة فى الحياة ، ينزلق وهو يحفر . (أنقلب على جنبى الأيسر) .

تتلاحق ضربات القلب . تزعق . تطغى على أصوات المتربصين فى الخارج . أنفاسه اللاهثة تقوى . تبدد أغبرة الذرات المتحلقة . تتناثر ، تتسرب إلى خياشيمه . تثقل تنفسه . يتراخى . تشحنه الذكرى بمضاعفة القوة .

فى الداخل تكون الظلمة معششة . وليس من شىء غير الدم تبصره العين . بين الظلمة والدم تشوه معالم . وتحت الأجفان يتمطى رعب .

تتسع الحفرة ، تكبر . يكون الفأر على الحركة أقدر . والجرح الدامى فى ظهره مازال يشر . تتلون ذرات الجبس البيضاء بالأحمر . لكن الطوب الأحمر لا يتغير فيه اللون . ماذا لو كان واجه أهل البيت ؟ لو عض أحدهم بأسنانه ؟ لو قرض لسان أحدهم ؟ هل كانوا جرؤوا على ملاحقته ؟ يتعب . يرتاح (أنقلب على جنبى الأيمن) .

تتوقف المطاردة . تتعب الأجساد . تنشط العقول . تتدابر أمر الفأر . يتطارحون الأفكار ، يتبادلون الرأى . آخر ما تتفتق عنه الأذهان الخنق . الخنق . وبعدها لا حركة ولا صوت .

يأتون بأنبوبة الغاز . يُدخلون طرف الخرطون فى فوهة الجحر . أكون فى جوفه محشورا . يفتحون الصمام . يتدافع الغاز . تتلاحق الموجات محملة بالموت . تتسرب إلى أنف الفأر . يضيق به . رائحة الغاز تشقق روحى . يشعر بالضيق . يضطرب . أحس بدوار . أختنق يدور حول نفسه مذعورا . أخبط الهواء بذراعى . أجاهد لالتقاط الأنفاس . يتفشى الغاز فى رئتيه ، يتسرب إلى دمه . يخور . يتفشانى خدر . أقاوم انسدال جفنى . أحس برغبة فى التقيؤ . تصطدم رأسه بنتوء أسمنتى . يعمق الألم فى رأسى . يكون الجرح غائرا فى جبهته . يتثال الدم غزيرا من جرحى . يصىء الفأر مذعورا . تكون الآهة منخلعة من أعماقى . يواصل أنينه الخافت . ينقلب على ظهره . يتدانى السقف حتى يوشك أن يطبق . الجحر يضيق . يهم بسحق عظامى . أدفع سقفه عن صدرى . أفشل . قطط وكلاب وأناس . تعوى . تعوى . يحاصرنى الرعب . لا تعود به مقاومة . ينهار . تنطبق أجفانه . أغفو فى شبه غيبوبة . لا تعود بى قدرة على الوعى . يرتد الهمس لأعماقى مخنوقا . تراوح روحى بين جثتين . تارة هيئة إنسان . وأخرى حيوان . يتعطل التمييز عندى . لا أدرى حجم البعد بينى وبين الفأر . أغيب . أغيـ .. أغـ . . . أ . . . .

العراق : جهاد عبد الجبار الكبيسى

منزلنا الآيل للسقوط

مجدى عبد الرازق

« البيت يقع . . . البيت يقع . . . أسرعوا بالهرب . . . إما أن تخرجوا الآن أو لن تخرجوا بعد . . . الفرار والنجاة أو الهلاك المؤكد » . كلمات مذعورة ، أصوات رجال ونساء وصرخات أطفال . كلمات كاملة وأخرى نصف منطوقة . وقع أقدام مسرعة على السلم . بكاء أطفال و « رحمتك يارب . . . ارفع غضبك عنا . . . أنت المنجى . . . » . طرقات أيادى مرتجفة ، خائفة لكنها من رعبها تكاد تكسر زجاج الباب . « استيقظوا . . البيت يقع ـ أيقظى الأولاد . . . لاتنس « الصيغة » فى الدولاب . . . خذى معك المحفظة من جيب البدلة . . . سأحمل الأولاد الصغار وأيقظى أنت الكبار . . . ربنا يتوب علينا من الغلب . . . ـ يامعين ياقوى . . . أسرعوا البيت يقع . . » . ونهرع مع الهارعين ـ كثير منا لم يلحق أن يرتدى ثيابه الخارجية كاملة ، والبعض لايزال فى ملابس النوم ، وآخر لم يتمكن سوى من وضع فردة حذاء أو شبشب فى قدمه ، وآخر لا يزال صابون الحلاقة على نصف وجهه ، والكل قد نزح إلى الشارع أعينهم تتطلع إلى ذلك البناء القديم الغامض ، يتساءلون يسكنهم شبح الخوف من التشرد واللجوء إلى الشوارع أو فى أحسن الأحوال الإثقال على الأقارب والمعارف والأصدقاء . . . أعينهم تتعلق بالأمل الذى سيسقط ـ أخيرا ـ فقد يسقط بعد كل هذا العمر . . ؟ ننتظر . لا يسقط . نعود إلى منزلنا الآيل للسقوط .

هذا هو المنزل الذى ولدت فيه وقضيت سنوات كثيرة من عمرى . منزل عتيق ـ آيل للسقوط ، هكذا كانوا يقولون ـ وكثيرا ما أيقظتنا فى منتصف الليل أو فى ساعة القيلولة صرخات « البيت يقع » لنفر إلى الشارع مع الفارين ـ ولازلت أذكر جيدا كيف كان ابن خالتى يمسك بطاقته الحمراء التى كان يتباهى بها كواحد من أفراد القوات الخاصة بالجيش فيثنيها على شكل زاوية حادة ويقسم بكل الأيمانات المدنية والعسكرية بأن منزلنا منحن كزاوية طاقيته ، وإنه حتما ضرورى لساقط ، بل سيسقط فى ظرف ساعات قليلة أمام أعيننا أثناء انتظارنا فى الشارع فى ذلك اليوم أو تلك الليلة ، وإذا ما عدنا إليه سوف يسقط غدا باكر على رؤوسنا ونحن نغط فى نوم عميق ـ فننتظر . . ثم نعود ، ولا يسقط .

ولقد ورثت عائلتنا هذا المنزل عن أجداد أجدادها ، وكان دائما ـ كان ـ محل فخرها . ولقد كان منزلا عتيقا عن حق . تعلقت على واجهته الرمادية المتربة بقايا مشربيات قديمة ـ كانت تقف خلفها حريم عائلتنا فى الزمن الماضى لتتفرج على الشارع والمارة دون أن تتبهرج ـ اذا ما دققت النظر إلى نقوشها وزخارفها الدائرية والمخمسة والمسدسة اللانهائية حملتك إلى عالم لا تحده حدود ، عالم تراه ببصيرتك وتحسه بقلبك لكن لا يمكنك الإمساك به أبداً . كانت تلك شطحات صوفية عندما كانت ألوانها الذهبية والخضراء والحمراء اللامعة لم تفقد بريقها وسحرها بعد ، وكانت ـ كما قال لى جدى وهو جالس على سجادة صلاته التى جاء بها من مكة بعد رحلة الحج السابعة التى غسلته من كل ذنوبه وأعادته طفلا بريئا من كل دنس مثل لحظة نزوله من رحم أمه إلى هذا العالم ـ تطهر النفس من الذنوب .

إلا أن أعمال الترميم الكثيرة التى أجريت بمنزلنا لإنقاذه من السقوط مرارا أخفت الكثير من تلك النقوش . فبنى محل كثير من المشربيات التى سقطت « فيراندات » لها سور معدنى مكون من أربعة قضبان حديدية رفيعة متقاطعة يتكىء عليها الواقفون فى الشرفة التى علقت عليها نساء عائلتنا فى كل الأدوار على السواء ستائر مستطيلة الشكل من الكتان لتصون حرمة الواقفين فى « البلكونة » ـ لكن كلحت ألوانها بفعل الزمن وأشعة الشمس الحارقة فلم يبق سوى أشباح زهور وأوراق أشجار باهتة . كما اختفت كثير من الأقواس والدوائر الناعمة التى كانت تميز وجه منزلنا القديم وصارت على إثر أعمال الترميم الحديثة خطوطا مستقيمة

وزوايا قائمة حادة عند النوافذ والأبواب تنظر إليها ـ إن شئت ـ لتذكرك بالأمر الواقع .

ولا يعرف أحد بالتحديد كيف ولماذا تهاوت مشربياته وتآكلت . كما لا يعرف أحد سر كثير من الحوادث التي ألمت ولازالت تلم بمنزلنا الآيل للسقوط منذ التاريخ البعيد . وأذكر أني سمعت من بين ما سمعت عندما كنت طفلا من بعض أقاربنا العارفين والملمين بتاريخ منزلنا ومن أقدم سكانه المعمرين إحدى قصص سقوط مشربياته وقصصا أخرى كثيرة عن تاريخ منزلنا القديم . ففسروا لي سقوط مشربياته بأنه لا غرابة فيه وأنه أمر طبيعي كسقوط الأمطار من السماء . ذلك لأن المشربيات لم تكن منذ أن بنى المنزل جزءا أصليا من كيانه وإنما تم بناؤها ـ أو لصقها إلى واجهة المنزل كما قالوا بالتحديد ـ في تاريخ حديث نسبيا بالنسبة لعمر منزلنا العتيق الذي اختلفوا فيما بينهم على تحديده . ولم أفهم وقتئذ سر همسهم وحديثهم بصوت خافت متلفتين يمينا ويسارا وهم يروون لي تلك القصص . فإذا ما سمعوا صوت وقع أقدام يقترب من باب شقتهم أو رأوا أحدا غيرهم يقترب من الباب بدلوا موضوع الحديث مباشرة . وكثيرا ما كانوا يصحبوني إلى سراديب طويلة مظلمة أسفل منزلنا لم يك مسموحا مطلقا لأحد من أفراد عائلتنا الكبيرة بالدخول فيها بدعوى أنها مسكونة بالأشباح والعفاريت ، ليطلعوني على أسرار تاريخ منزلنا المدفون كما لم يعرفها أحد غيرهم . وكنت أتطلع إلى العواميد الضخمة ورسوم الحيوانات والطيور الصغيرة عليها بدهشة وفضول طفل ينظر إلى عالم صندوق الدنيا من ثقب صغير . قالوا لي إن تلك العواميد العملاقة هي الأساس الذي يقف عليه منزلنا القديم منذ آلاف السنين والذي لا يمكن للناظر إليه من الخارج معرفته . وأخذنا نجول في قاعات واسعة ضخمة على جدرانها نفس النقوش وبها تماثيل متفاوتة الأحجام إلى أن انقض علينا مجموعة من كبار العائلة أثناء واحدة من تلك الزيارات . وكانوا قد سمعوا بقصة تلك الزيارات السرية إلى تلك الأقبية فجاءوا ليضعوا حدا لما أسموه بحلقات التاريخ السرية . وعندما دلفوا إلى حيث كنا اندلعت معركة كلامية حادة بين أولياء الأمور ـ حيث لم أكن الطفل الوحيد أثناء تلك الزيارات ـ وذلك الفريق المولع بتاريخ منزلنا الآيل للسقوط كادت تؤدي إلى طردهم تماما من المنزل وحرمانهم من حق الإقامة به كغيرهم من الورثة الشرعيين لولا تدخل بعض الوسطاء وفاعلي الخير الذي ألحوا على أولياء أمورنا وكبار العائلة بحل المشكلة بشكل ودي دون اللجوء إلى المحاكم واجراءات الطرد القانونية التي قد تفضح أسرار عائلتنا الموقرة أمام الناس . . وماذا سيقولون إذا ما رأوا الإخوة من دم ولحم واحد يتعاركون ويجرجر بعضهم البعض إلى المحاكم كالغرباء . . ونحن في النهاية عائلة واحدة والظفر لا يطلع من اللحم والدم لن يصبح ماءا ولن يبقى في النهاية سوى المعروف . فتم التصالح على شرط أن يتوقف ذلك الفرع من العائلة عن بث أفكاره الهدامة بين النشء ، وأن يستبدل القفل الحالي بقفل جديد لا يسمح لأحد سوى الحارس القانوني على المنزل الذي تختاره عائلتنا كلما توفي الحارس القديم باقتناء مفتاح له وبذلك أغلق الباب الذي يأتي منه الريح .

أما موضوع اختيار الحارس فهو واحد من أشد مواضيع النزاع والخلاف بين أفرع عائلتنا المتناحرة . فالحارس كما تعلمون جيدا يتمتع بعديد من المزايا والصلاحيات تجعل من سلطته مكانا مرغوبا من الجميع . وخاصة في منزل مثل منزلنا وبين أفراد عائلة مثل عائلتنا . فعندما يحين موعد اختيار حارس جديد بعد وفاة جد أو عم أو ابن عم تأخذ الفرق المتنافسة في شحذ سكاكين النقاش والجدل والحجج وتتقاذف الاتهامات والمسئوليات والأعباء وتحتدم الصراعات حول الشخص صاحب الحق في تولي الحراسة ، ذلك لأن الحارس عادة ما يدير شئون المنزل وفقا لمصلحته أولا ومصلحة الفريق الذي كان في الأصل من بين صفوفه فيحدد الإيجارات والأعباء والمصاريف ويوزع الأرباح التي تأتي من إيجار مقهى ودكان اسكافي على ناصية المنزل ـ وهي أرباح رغم ضآلتها أدت إلى خلافات وقضايا لم يراع فيها أي قاعدة من قواعد الإخوة والأبوة والقرابة وصلة الدم ، كان هم كل طرف هو زيادة دخله بضعة جنيهات أو حتى قروش ـ فيوزعها الحارس وفقا لدرجة القرابة في الآراء والمعتقدات والدم أولا ثم وفقا لقرابة الآراء والأفكار ثانيا .

ومع تدهور أحوال منزلنا وتصدع جدرانه وظهور شقوق عميقة فيه ، وظهور بقع رشح الماء من مواسير مياهه « التايكة » على جدران غرفه بدرجة جعلت آلام الروماتيزم تسكن عظام كل المقيمين فيه بشكل منتظم ، وفساد شبكة مجاريه التي انبعثت على اثره الروائح الخانقة ، وعدم وصول المياه إلى أدواره العليا ـ ولقد ادت مشكلة المياه هذه بالتحديد إلى أن اشترى سكان أدواره العليا المقتدرين مضخات مياه قوية تسحب المياه كلية من سكان أدواره السفلى خاصة في ساعات الغسيل والطهي والاستحمام مما أدى إلى تفاقم المشكلات والتناقضات الدفينة القائمة منذ زمن بعيد ـ وانسداد أحواض الغسيل والمراحيض الذي أدى إلى تفشي أعراض الملاريا لتراكم المياه القذرة في مدخله الذي أخذ شبح الكوليرا يحوم فيه مهددا بالقضاء على حياة سكانه ، ذلك المدخل الذي كان يوما ما تحفة في فن العمارة ـ وتهتك وصلاته الكهربائية الداخلية والخارجية مما أدى إلى انقطاع التيار الكهربائي عنه لفترات طويلة ليصير كقرية مظلمة ، واهتراء توصيلات هواتفه التي لم تعد سوى جثث سوداء باردة لا يمكن استخدامها للاتصال بالشارع المجاور ازدادت الخلافات والنزاعات والقضايا بين أفرع عائلتنا المتشاجرة ، غنيها وفقيرها ، حول أسباب أوال منزلنا الآيل للسقوط الذي صار فعلا على وشك السقوط للسقوط .

فيعتقد البعض أن منزلنا قد آل إلى ما آل إليه لا لشيء سوى أن مقاول الترميمات الذي عهد إليه بترميم المنزل في بداية هذا القرن كان كغيره من مقاولين ذلك الزمن الأعوج غشاشا سرق ثلاثة أرباع ميزانية الترميم وفتح لنفسه شركة مقاولات صارت أكبر الشركات على الإطلاق ، ونظرا لنفوذه القوي لدى السلطات لمصاهرته أكبر رؤسائها لم تتمكن عائلتنا من رفع قضية عليه . كما كانت له « فيلا » أنيقة في إحدى الضواحي كانت جدتي كلما تمر من أمامها في طريقها لزيارة ضريح إحدى الأولياء الصالحين للوفاء بنذر ما أو استشارته في أحوال منزلنا المتدهورة تطلب من سائق التاكسي أن يوقف السيارة لوهلة قصيرة ترفع فيها يديها تجاه سقف السيارة وتدعو ناظرة بعينيها

إلى أعلى أن يصيب ذلك المقاول شللا هو أو ما تبقى من ذريته إن كان قد مات ، شللا لا يقومون منه مطلقا إلى يوم الحساب ، وألا يسامحهم الله مطلقا على ما فعلوه بمنزلنا ثم تنطلق السيارة فى طريقها إلى الولى . فلا غرابة إذن أن يؤول حال منزلنا إلى ما آل إليه بعد كل ذلك العمر الطويل دونما إجراء أية إصلاحات حقيقية تمكنه من الوقوف على قدميه .

ولا يعتقد أفراد عائلتنا الذين تعلموا فى الخارج ودرسوا الطب والهندسة والفلسفة والتاريخ أن فى ذلك شرحا كافيا لأسباب وشوك منزلنا على السقوط ، خاصة وأنه كان آيلا للسقوط منذ زمن بعيد أبعد من بداية ذلك القرن . ويكمن سر ذلك فى قصة بناء منزلنا نفسه . فيدعى أصحاب ذلك الرأى أن المنزل لم يبن من البداية كمنزل للسكنى الدائمة كما تحول فيها بعد . وإنما كان فى الأصل استراحة لبعض جنود إحدى جيوش الغزاة التى أقامت نقطة حراسة لها فى تلك المنطقة عندما كانت لا تزال صحراء قاحلة وأن تحول طريق التجارة من الساحل الشمالى لأسباب حربية فى ذلك الوقت إلى هذه الطرق الصحراوية ، وحفر قناة صغيرة فيها بعد لوصل تلك النقطة بالوادى هو الذى حولها مع مرور السنين إلى مركز حضرى تزداد كثافته يوما بعد يوم ، إلى أن اشترى أحد أجدادنا المنزل من قوات الاحتلال ـ أو لعله قد استولى عليه بوضع اليد بعد رحيل الجنود مع جيش الغزاة ـ ومنذ ذلك الحين يتضاعف عدد المقيمين فى المنزل كما تتضاعف طوابقه . فالمنزل الذى كان فى الأصل طابقا واحدا لا يقيم فيه سوى عدد من الجنود لا يتجاوز العشرة وبشكل غير منتظم أيضا قد ارتفع ليصير خمسة طوابق ، يقيم فيه باستمرار آباء وأبناء أبناء أبناء أى أربعة أجيال كاملة فى وقت واحد ، ومعظمهم من الذكور المعمرة المتزواجة ، ومع تفاقم الأزمة الاقتصادية التى بدأت منذ حوالى قرن من الزمان أو أكثر ، وارتفاع أسعار الأراضى والشقق وتفشى ظاهرة « الخلوات » أصبح من المستحيل أمام كل شاب قد بلغ سن الزواج أن يحصل على شقة خارج المنزل ويتزوج . فأخذت الأسرة تبنى طوابق جديدة للأجيال الجديدة على أساس منزلنا الآيل للسقوط الواهن تضم بدورها عائلات لا تتوقف عن الإنجاب . فتساهم جيوش الأطفال التى يعج بها منزلنا فى الإجهاز على ما تبقى منه ، فلا غرابة إذن أن يؤول منزل بنى لاستيعاب عشرة أفراد أو ما يزيد بقليل ويقيم تحت سقفه ما يزيد عن خمسة آلاف نسمة الآن ـ هذا بخلاف الأقارب والأصدقاء والمعارف الذين يأتون من الريف نازحين إلى المدينة للدراسة أو بحثا عن العمل فيقيموا معنا فيه حتى يعثروا على سكن لهم ، هذا إن عثروا ـ للسقوط .

واستفزت هذه الأفكار التى روج لها ذلك الفريق فرعا آخر من فروع عائلتنا يرى فى تلك الأفكار المستوردة الخطر الأكبر على مستقبل منزلنا ، بل ماضيه وحاضره الذى يحاولون تشويهه بتاريخهم المزيف . وأن انتشار مثل تلك التصورات الخاطئة عن تاريخ منزلنا العريق هو واحد من الأسباب ـ إن لم يك أهمها على الإطلاق ـ فى تدهور وتفاقم أزمته . وأن أساسه متين وأصيل لا ضعف فيه ، وإنما الضعف قد أصابنا نحن من تفشى تلك الأفكار الهدامة التى تنخر فى إيماننا بتاريخ منزلنا الصلب وأصالته وعراقته وقدرته على التغلب على كل المحن كما فعل وسيفعل بعون الله وحده . وأنَّ التصدع الذى ألم بذلك الصرح ما هو إلا تصدع عابر سرعان ما يختفى ، وما هو إلا دليل على ذلك التصدع الأخطر فى أخلاقنا وضمير عائلتنا التى تناست فرائض الله ، وتفشى الانحلال والفساد الخلقى والفسق والفجور والفحشاء وشرب الخمر ولعب الميسر تحت أسقف منزلنا ، بل وفى حينا بأكمله ، وأن ذلك التصدع والتهدم هو علامة من علامات غضب الرحمن علينا ، وإن لم نسرع بإصلاح أخلاقنا ومراعاة الله فى أعمالنا ونوايانا ، والعودة إلى سنة الله ورسوله فلن يكون ذلك سوى علامة من علامات الساعة واليوم الآخر يوم لا ينفع ندم ولا دموع . وإن هدانا الله وعدنا إلى الطريق الصواب وصمنا وصلينا وحججنا إلى البيت الحرام وأدينا الزكاة وتوقفنا عن الإتيان بالمعاصى وما يغضب الله ورسوله لصلحت أحوالنا ، وأحوال منزلنا وشبكة مجاريه المهترئة ومواسيره البالية وتوصيلاته الفاسدة وسلمه المقلقل ولن يعد آيلا للسقوط مطلقا بل ثابتا راسخا كالبنيان المرصوص .

وانتشرت هذه الأفكار كالنار فى الهشيم خاصة أن الحارس كان واحدا من كبار مروجيها وقد وعد فى السر ـ كما ظهر فى إحدى القضايا التى رفعت عليه ـ من يتبع طريقه للهداية أن يخفض له الإيجار وأن يساعده فى شراء مضخة لسحب المياه وأن يصرف على تسليك مرحاضه المسدود منذ سنين وأن يدهن جدران غرف شقته التى سقط دهانها إثر رشح مواسير المياه ، فأخذت كثير من نساء عائلتنا تتحجب وأطلق رجالها لحاهم وواظبوا على أداء صلواتهم حاضرا ، وازداد عدد الحجاج بشكل ملحوظ بين أفراد عائلتنا ، وأخذ بعضهم يجمع التبرعات لبناء زاوية لصلاة الجمعة بدلا من دكان الإسكافى الذى رفعوا عليه قضية بالطرد وكسبوها لأنه لم يقبل أن يترك الدكان مقابل « خلو رجل » ، وبعد الانتهاء من بناء الزاوية وضعوا أمامها زيرا لرى المارة ونشر الدعوة بينهم وللحصول على نسبة الإعفاء الضريبى المقررة من السلطات لكل من بنى جامعا أو زاوية للصلاة . وعلقوا على سور إحدى الشرف فى الطابق الأول مجهرا للأذان ولخطب الجمعة وإرسال جلسات الوعظ والنصح والارشاد الدينى لمحاربة الفسق والفجور عسى ذلك يرفع من غضب الرحمن علينا ويصلح من أحوال منزلنا الآيل للسقوط الذى لا يزال حتى الآن آيلا للسقوط .

وحكاية منزلنا الآيل للسقوط حكاية قديمة تمتد جذورها فى التاريخ البعيد ، اختلفت العبارات والتفسيرات والتحليلات والخلاصات والنتائج والدراسات والاستقصاءات والبحوث والأحزاب والمنظمات والحكومات والخلافات والإمارات والحركات منذ الأزل حول ظروف نشأته وسر ـ إن كان ذلك بسر ـ أواله للسقوط . سمعت معظمها من أقاربى المسنين مع اختلاف آرائهم ورواياتهم للكوارث والحوادث التى ألمت به . ولقد كان ما عاصرته أنا كواحد من الأجيال الصغيرة التى ولدت بين جدرانه المتصدعة لا يستهان به . كان أولها الحريق .

استيقظت مفزوعا فى آخر الليل لأجد نفسى واقفا حافى القدمين يلتصق جسدى النحيل بجسد أمى ، وأخى الأكبر يتعلق بذيل رداء

نومها ، وآخر تحمله على كتفها ، وباقى إخوتى الخمسة عشر يقفون من حولنا يمسك أصغرهم بطرف جلباب أبى وقد انتابته نوبة من الصراخ والتشنج وهو يحتمى بجسد أبى من ألسنة اللهب العملاقة التى غطت واجهة منزلنا بحيث لم يعد يظهر منه شىء . ومن حولنا أقاربنا وأبناؤهم الذين بدوا كمن لاحصر لهم يصرخون ويبكون ، والناس تجرى فى كل مكان من حولنا كأنه يوم الحشر وما هذه إلا نيران جهنم . وعربات الإسعاف والمطافى ورجال الإنقاذ فى سياراتهم تجرى مولولة ذهابا وإيابا فى كل الاتجاهات كما لو كانت المدينة كلها تحترق مما زاد فى رعبنا جميعا والنار تزداد توهجا واضطراما . وظللنا واقفين جمدنا الخوف والفزع فى أماكننا فى الشارع أمام المنزل لا ندرك إن كان ذلك حقيقة أم كابوسا إلى أن اتصل أبى هاتفيا من إحدى الحوانيت التى تظل تعمل حتى الفجر رغم تحريم القانون الصريح لذلك بأحد أصدقائه المقربين فجاء وحملنا أنا وأبى وأمى وإخوتى فى سيارته إلى منزل أحد أقاربه فى الريف .

وهناك قضينا قرابة شهر لا نسمع أية أخبار عما صار بمنزلنا — بل أذكر أننى تخيلت أننا لن نعود له مطلقا . وسعدت بذلك جدا لأننى أحببت الجرى والرمح دون حدود لا يمنعنى خوفى من سيارات المدينة وممنوعاتها التى لا نهاية لها ، ولا يحدنى سوى تعبى . أحببت اللعب مع الحيوانات وركوب الحمير والخيل والجمال ومطاردة الطيور وصيد العصافير التى لم ننجح مطلقا فى صيدها ولكننا لم نتوقف عن المحاولة ، وأكل الثمار مباشرة من على الأشجار دون الخوف من الإصابة بأمراض المدينة ، وصيد الأسماك والاستحمام فى مياه الترعة كباقى أطفال القرية ، وتمنيت فى أعماق نفسى ألا نعود إلى منزلنا الآيل للسقوط لو كان لم يسقط بعد ، وسعدت بانعتاقى من الذهاب إلى المدرسة وأداء واجباتها النمطية المملة .

لكن سعادتى لم تطل كثيرا . ففى صباح يوم ما حملتنا نفس السيارة التى أتت بنا لنجد أنفسنا واقفين أمام منزلنا الذى لا يزال واقفا لا يبدو كمن أصابه أدنى خدش . وكأن كل ما رأيناه كان كابوسا ، أو لغزا غامضا . لم يسقط منزلنا الآيل للسقوط رغم الحريق . ظل واقفا بأدواره الخمسة لا ينقصه حجر واحد ، عدا بعض التفحم فى بعض أركانه وزوايا نوافذه وأبوابه الخشبية لم يحدث لواجهته شىء .

وكثيرا ما خرجنا فى منتصف الليل أو فى ساعات الفجر على صراخ يحذرنا بأن البيت على وشك السقوط — وإن كان ابن خالتى لم يعد يستطيع الوقوف متباهيا بسترته العسكرية المموهة بورق الشجر وطاقيته الحمراء ليفصح عن نبوءاته بسقوط منزلنا منذ قطع الصحراء يجرى أمام قوات العدو وعاد ذات مساء متسللا إلى الحى بقدمين متورمتين ووجه مشقق من الجوع والعطش ، ومنذ ذلك الحين وهو لا يجرؤ على ارتداء الزى الذى كثيرا ما تأنق به وتعالى على كل أفراد أسرتنا كبارهم وصغارهم ، بل وحينا بأكمله راضيا بمكان منزو على المقهى بدلا من ناصية الشارع الرئيسى وركن هادىء مظلم فى « بدرون » المنزل يهرع لطلب النجاة حين يهرع الناس ويعود معهم حين يعودون دون أدنى كلمة أو تعليق كمن فقد القدرة على الكلام ، لا حول له ولا قوة كغيره من العامة والدهماء — فننزح لساعات أو أيام إلى الشارع بملابسنا الداخلية فى انتظار سقوطه . لكنه لم يسقط . فنعود .

وحدث شىء لازلت أعجز عن تفسيره فى علاقتى بمنزلنا الآيل للسقوط ، لست أذكر إن كان ذلك حوارا أو اجتماعا ، أو كتابا قرأته ، أو فيلما رأيته ، أو حلما أو رؤية ، أو بمنتهى البساطة انتصارا لقوى الحياة فى داخلى . . فبعد أن كنت فى كل مرة ننزح عن منزلنا أتمنى ألا نعود إلى ذلك الوجود المهدد بدأت اشتاق إلى العودة إليه . وأتمنى ألا يصيبه أذى ، أو يلحق به ضرر ، وألا يسقط ، وأن تكون كل هذه الأصوات كاذبة ومروجة لاشاعات لا أساس لها ، وأن أعود لأجده واقفا يكذب كل أساطير سقوطه . وكان صادقا . لا يخيب حسن ظنى وأملى فيه . كنت أعود لأجده لا ينقصه شبر واحد . لم يتقلقل من مكانه بوصة واحدة . وواجهته المجعدة كوجه شيخ اعتركته الحياة لا يعبأ بثرثرات العابرات ، وكل ما هو زائل من حوله ، كمن هو الأصل الذى أتينا منه جميعا وسنرحل ليبقى . . المصدر والأصل والنبع . كلنا يخاف ذلك السقوط ويقف هو يتحداه بمفرده فى كل مرة نهرع فارين أمام خوفنا كابن خالتى الذى قطع الصحراء دون أن يطلق رصاصة واحدة يدافع بها عن نفسه . أحببت منزلنا الآيل للسقوط . بدأت أهتم بقضاياه .

وتغيرت أحوال منزلنا وتبدلت كثيرا منذ أن وعيت بوجوده كما كانت دائمة التغير فى تاريخه القديم . فكان فى الوقت الذى يقيم فيه ملكنا فى قصره الفخم بجوار حينا ويمر من أمام منزلنا كلما ذهب إلى صلاة الجمعة أنيقا نظيفا رغم تهدمه ، وتشوه ملامحه ، وتصدع جدرانه . لكن عندما انقلب ذلك الملك وخلفه آخر لم يود الإقامة فى نفس القصر أخذت القاذورات والمهملات وبقايا الطعام والبراز والبول برائحته الخانقة تتراكم حتى انتشرت الأمراض والأوبئة والملاريا والدوسنتاريا والكوليرا والإنكلستوما ، بل هددنا شبح الطاعون أكثر من مرة — وإن كنت لا تصدقنى وتعتقد أنى شخص مبالغ كباقى أفراد عائلتنا فلا عليك سوى الرجوع إلى ملفات وزارة الصحة والبلدية هذا إذا ما سمح لك بالإطلاع عليها . فعادة ما ينشرون تقارير مزيفة وكاذبة للناس وأمام المنظمات العالمية عن صحة وسعادة ورفاهية المواطنين فى جميع أنحاء القطر — فإذا ما قرر الملك الجديد على سبيل التغيير أن يمر من أمام منزلنا فى طريقه لأداء صلاة الجمعة تسرع الهيئات والمصالح الحكومية باستبعاد كل المرضى والشحاذين من أمام منزلنا ومن حوله وحمل القاذورات إلى مكان لا يراه موكب الملك ، وتنظيف كل بقعة قد يمكن أن يراها الملك وهو واقف فى سيارته المكشوفة ، وكنسها ومسحها حتى تكاد تبرق ، وطلاء واجهة المنازل المتربة باللون الأبيض وتعليق أضواء الزينة ورايات الترحيب والهتاف والتأييد لسياسة ملكنا الحكيم والترحيب بجلالته . وتأتى ساعة الموكب فيصطف سكان حينا على جانبى الطريق ترتسم على وجوههم ابتسامة غريبة وتعبيرات هى مزيج من البلاهة والخوف لتصفق وتهتف مرحبة بملكنا العظيم وضيفه العاهل الكبير فى طريقهم لأداء فريضة الجمعة من أمام منزلنا الآيل للسقوط . وبمجرد أن ينفض الموكب والترحاب الجماهيرى الكريم تبدأ القاذورات والروث والبول والمجارى الطافحة والسيارات

العاطلة تسد منافذ شارعنا مرة أخرى وترسم خريطته هو ومنزلنا الآيل للسقوط كما اعتدناها .

وبعد انتهاء الحرب بدأت سلسلة من المؤامرات تحاك من أجل هدم منزلنا وبناء فندق سياحى بدلا منه . وبدأت المؤامرات عندما تقربت مجموعة من المقاولين تحاول إقناع أباتنا وأعمامنا بصفتهم الورثة الشرعيين وأصحاب الحق فى التصرف فى المنزل ببيع المنزل . فوافق البعض ورفض البعض الآخر التوقيع على العقد . فأخذ المقاولون كعادتهم يستخدمون نفوذهم لدى السلطات لإجبار الفريق الرافض على التوقيع على عقد البيع تارة بالتهديد بالفصل عن العمل ، وتارة بالقبض عليهم بتهمة أنهم يعملون لحساب منظمة أجنبية تود تخريب مستقبل البلد السياحى . ولكنهم صمدوا فى هم ورفضوا التوقيع على العقد . ففشلت بذلك تلك المحاولة

وبدأت محاولات أخرى . فجاءنا إخطار من البلدية ينذرنا بإخلاء المنزل لأنه آيل للسقوط ، وأن السلطات التى من واجبها الحفاظ على سلامة مواطنيها ترى فى ذلك المنزل خطرا علينا . ولكننا لم نخرج من المنزل . ولم يسقط . فأتوا بخبراء محليين وعالميين وحددوا ساعة سقوط منزلنا وفقا للدراسات والفحوص والنتائج العلمية ،

وأصدروا بيانا جاء فيه أن موعد سقوط المنزل هو فى ذلك اليوم وفى تلك الساعة وأن السلطات حرصا منها على مصلحة وحياة مواطنيها تستحث المقيمين فى المنزل على إخلائه فى الوقت المناسب منعا للكوارث والخسارة فى الأرواح ، لكننا لم نخرج . ولم يسقط فقالوا إن الأرض التى يقف عليها المنزل أرض عامة ومن حق الحكومة التصرف فيها عندما ترى فى ذلك ضرورة للصالح العام ،

فقدمنا أوراق تثبت حقنا فى الملكية ، ورفعنا قضية وكسبناها . ثم قالوا إن المنزل قد يسقط فى أى لحظة على المارة فى الشارع وهو بذلك ليس خطرا علينا نحن فقط إنما خطر على الأمن العام أيضا . فرفعنا قضية أخرى تدخلت فيها منظمات عالمية بعضها يتبع الأمم المتحدة لحسم الخلاف ، وكان من بين هذه المنظمات البنك الدولى الذى وضع شرطا أساسيا لتقديم القروض لتنمية البلاد سياحيا هدم منزلنا حيث أنه يمثل واحدة من أكبر العقبات فى طريق نهضتنا السياحية ، وعندئذ خرجنا متظاهرين فى شوارع المدينة ، وأضربنا عن العمل ، وأقمنا متاريس حول منزلنا لصد هجمات قوات الأمن المركزى التى جاءت لإخلائنا بالقوة ، فتصدينا لهجومهم وأرغمناهم على التراجع ، فأجبرت السلطات والمقاولون والمنظمات العالمية على المثول لرغباتنا والحفاظ على منزلنا الآيل للسقوط .

إلا أن مانجى منه منزلنا لم تنج منه باقى منازل حينا . نجحت السلطات والمقاولون فى هدم تلك المنازل وبناء ناطحات سحاب تحولت جميعها إما إلى مكاتب تصدير واستيراد أو مكاتب وكلاء سياحيين أو مكاتب شركات طيران أو سماسرة عقارات ، وهوتيلات ومطاعم ويمبى وكنتكى تشيكن وبوتيكات تبيع تلفزيونات بالألوان وأجهزة فيديو وثلاجات وغسالات مستوردة وأجهزة حلاقة كهربائية وفرش أسنان بالكهربة ، ومجففات للشعر ، وأجهزة تسجيل وأسطوانات ديميس روسوس وبارى وايت وتمارا وابا وعطور ايف دو سوار المستوردة مباشرة من الشانزليزيه وسيارات وموتوسيكلات مازدا وياماها وتويوتا وسوزوكى وويسكى أمريكانى محترم وكونياك فرنسى أصيل وشمبانيا سويسرى منعشة وملابس داخلية وخارجية للرجال والنساء والأطفال بأسعار خيالية بالعملة الصعبة وفساتين ومعاطف مستوردة وسراويل الكاوبوى الشهيرة . وسقطت بعض هذه العمارات بعد أشهر من بنائها لسوء التخطيط أو السرقة فى مواد البناء . ووسطها ظل منزلنا الآيل للسقوط واقفا .

استكهولم : مجدى عبد الرازق

الحـديقـة

حسين على حسين

الإضاءة فى الحديقة كانت خافتة الأصوات تأتى متباعدة من خلف الأشجار الكبيرة الوارفة . القمر يبدو حاد الإضاءة . جلس على الكرسى الحائل اللون . مدّ أمامه الجريدة وأخذ يحرك نظراته على الحروف بغير اقتناع . أدخل يده بعصبية وأخرج منديل ورق معجون وأخذ يتمخط فيه بصوت مسموع . جاء الطفل العجيب فجأة وأخذ يلعب بالحبل.زرع المساحة من حوله بالضجيج . انقلب كيانه وراود نفسه بالنهوض وإعادته إلى حيث تجلس أمه ، لكنه اختار مواصلة البحلقة فى صفحات الجريدة . قلب الصفحة الأولى والثانية والخامسة . انفجرت ضحكته عالية كلغم الجبال ، ثم هدأت دفعة واحدة . قلب الصفحة السابعة ، هز رأسه كثيرا وقال : هل سيأخذ عمره وعمر غيره ؟ قلب بعض الصفحة التاسعة ، تجاوزت يده صفحات الجريدة لتخبط بقوة على صفحة أخرى ، صاح بعدها بانتشاء : هذا هو . . يعنى كان رايح يروح فين ؟ مط جسمه على عجل . خطا خطوتين عاد بعدهما ليهوى بجسمه على كرسى الحديقة . كان قلقا . ترك الكرسى إلى غيره .

فى المكان الجديد عامود قصير فى قمته (لمبة) ينزّ منها الضوء كمياه المطر : قويا ولامعاً ومليئا بالدفء . ارتاح لمجلسه ، لكن الطفل العجيب أتى مرة أخرى ومعه حبله البلاستيكى المجدول . أخذ الطفل يقفزأمامه عدة مرات وصياحه يتتالى مع كل قفزة : هيه . . هيه . . هيه . . بحث عن المنديل فلم يعثر عليه ، رفع يده ونفض المخاط من منخاريه بقرف فى أرضية الحديقة عاد إلى صحيفته وأخذ يبحلق ثم يقرأ باهتمام عجيب : نجحت تجربة عجل الأنابيب فى روسيا . ضحك فى وقال بصوت مسموع : هل الدنيا بحاجة إلى عجول ؟

اختفت بعض أضواء الحديقة . لمح بعض السيدات يجرجرن عباءاتهن وعربات أطفالهن ، وبعض الرجال يحملون مواقد الفحم وبرادات المياه . تململ فى كرسيه واستعاذ بالله من ظلام القبر ، حاول النهوض ليعرف مصدر اختفاء الإضاءة لكن الهواء العليل جعله شبه مخدر . فرد الصحيفة وأخذ يبحلق فى عناوينها من جديد . من بعيد جاء حارس الحديقة ، خطواته العسكرية بثت فى نفسه الرعب ، شعر لوهلة بأنه محاصر . نفخ الحارس من بعيد فى الصافرة ، فجاء على الصدى الطفل العجيب ومن خلفه وأمامه جاءت الضجة . اقترب الحارس قليلا وصاح : (خلت الحديقة إلا من الأشقياء ؟!) هزه التحذير فتلفت حوله ولم يلمح إلا الطفل العجيب ، وهفهفة الأشجار الكبيرة وكثير من قشرها المتناثر فوق وتحت الكراسى .

اقترب الحارس منه وصاح : (خلت الحديقة إلا من المتشردين ؟!) أخافه التحذير فنهض . التقط الصحيفة ، طواها تحت إبطة وأخذ يذرع مساحة ضيقة من الحديقة دار حول نافورة المياه المعطلة دورتين ، راقب بعض الرجال والنساء المتكئين على بعض فاطمأنت روحه وراود نفسه فى العودة إلى مجلسه : « لم أنته بعد من قراءة الجريدة ، حتى الليل لم ينته ، فكيف أودع أنس الأحباب إلى حيث لا دار ولا أحباب ؟) قال

فى نفسه بقلق وبحث دون جدوى عن المنديل المعجون فى جيبه . كان واقفا حين اقترب منه حارس الحديقة ، قال له بتوجس : (خلت الحديقة إلا منك ؟) رد عليه بأدب : (. . وهؤلاء ؟) قال الحارس وكانه أمين الله على الخلق : (هذه عائلات محافظة وأنت تعكر صفوها ؟!) كاد يضحك لكنه أحجم : « لا مكان لك فى هذا العالم حتى الحديقة ترفضك وحيدا . . أى عالم هذا ؟ » تجاهل وجود الحارس وبحث عن ركن خال وجلس يقرأ تحت عامود الإضاءة الواطىء . استمتع بالهدوء برهة . توقف حفيف الأشجار وتساقط الأوراق . غاب الطفل العجيب . مد الحارس خطواته بعيداً بحثا عن الغرباء . صدى الصافرة يصل إليه قويا وحاداً قال إن السعادة نسبية فلا تطالب الآخرين إلا بما يستطيعونه ، لكنه لم يرتح لقوله وعاد لغرس عينيه فى صفحات الجريدة .

فجأة وقف الحارس بجانبه وصاح بنفاذ صبر : (خلت الحديقة إلا من واحد !؟) عاوده الاستلاب ، شعر ببوادر الارتعاش ، قال بلا تمهيد : (من تقصد ؟) رد الحارس بحماس : (لم يبق أحد غيرك ؟) قال له : (هل فتشت الحديقة جيدا ؟) رد الحارس وروح الحماس تدب فى أوصالة : (هذه مسئوليتى ؟!) . للحظة عابرة تخلى عنه كل شىء فرفع يده وهوى بها على صدغ الحارس . بوغت الحارس لكنه واجه الموقف بعصاه الغليظة .

خرج مهرولاً من الحديقة ، ترك طاقيته وغترته وصندله الجديد وصحيفته المليئة بالأخبار المدهشة .

نفض الحارس يديه واطمأن على صدغه ثم التقط عصاه ، وواصل جولته التفقدية بحثا عن الغرباء .

عاد هو بعد برهة والتقط صحيفته وبقية أشيائه من على الكرسى وأخذ يبحلق فى الفراغ . كان الخوف قد تملكه تماماً . من بعيد لمح الحارس فسار إليه على عجل . حضنه بحرارة ثم أخذ يقبل رأسه . رقت ملامح الحارس ، وكف عن التجوال والصفير . ولم يبق فى الحديقة إلا ضجيج الطفل العجيب .

السعودية : حسين على حسين

إلى قراء مجلة إبداع

تغيرت قيمة الاشتراك فى مجلة « إبداع » ، إبتداء من عدد يناير ١٩٨٥ فى داخل مصر وخارجها ، نظرا لأن المجلة ستصدر خلال هذا العام أربعة أعداد خاصة .

وترجو إدارة المجلة من السادة القراء المشتركين فى المجلة ، أو الراغبين فى الاشتراك فيها مراجعة قائمة الاشتراكات بالمجلة صفحة « ٣ » ومراعاة القيمة الجديدة للاشتراكات فى « إبداع » .

« إدارة المجلة »

سمية سعد | سفرى إليك

يمرق بى القطار متجها إليك ، إلى الاسكندرية ، فالاسكندرية بدونك مدينة بلا شاطىء ، وأنت بحرى هناك .

مسافرة لأشاهدك تغطى أفق المدينة بلُجّتك العريضة اللازورديه عندئذ فقط أصل إلى مرساى وأسترخى .

كم أتشوق إلى إحساس الاسترخاء هذا ، ليس من عناء العمل كما ادعيت وأنا أتقدم بطلب إجازة من رئيسى فى الشركة : « لوسمحت يا افندم ممكن آخذ أجازه أسبوع واحد ، حضرتك عارف ان اليومين اللى فاتوا دول كان الشغل فيهم كتير ومستعجل ، والواحد كان فى دوامة التقارير والملفات و . . و . . . . » قاطعتنى نظره عينيه وحاجباه يرتفعان فى دهشة . حقا له أن يتعجب من قولى ، فعهده بى ، منذ أن عملت تحت رئاسته دائمة ، الحركة لا أشكو من كثرة العمل .

نعم سيدى أنا لست منهكة من خضم العمل ، بل فقط تواقة لإحساسى بالاسترخاء لن أجده هنا فى الغرف المغلقة المكيفة الهواء ، ولا فى قاهرة المعز بملايينها الثمانية ، بل أجده هناك حيث تتفتح الدنيا على مصراعيها فى امتداد أزرق يطوقنى بذراعيه ، وينفخ فى كيانى اكسير الحياة .

كيف لى أن أشرح ذلك وهو إحساس يفوق قدره كل أساليب التعبير المعروفة . وهكذا آثرت الصمت مصوبة نظرى إلى حركة يديه فى ترقب وتوجس . ومرت لحظات على كأنها دهور أنهاها بأن وقع موافقا ، فما كان منى إلا أن صحت « متشكرة جدا يا افندم » .

وأخذت الورقة من أمامه لأذهب من فورى إلى مكتبى أحمل عنه كل ما ينوء به من أوراق وملفات ، وتأملته برهة : « ياه ما أجمل منظرك خاليا من المسئوليات ، حرا طليقا » .

الآن فقط ومع سقوط التزام العمل عن كاهلى تبدأ رحلتى إليك ومعها تبدأ الدائرة الخاصة بعالمى فى الالتفاف حولى . فهرعت إلى محطة السكة الحديد ، وانتظرت وصول القطار بشوق ، وما إن وصل حتى قفزت بداخله ، وتمددت على مقعدى أتلهف سماع صفير الرحيل . وقد كان .

بدأ القطار تحركه ببطء شديد ، متحسسا طريقه ، شاحذا طاقته لرحلة الاسكندرية ، ومعه أخذت الدائرة العزيزة فى تطويقى شيئا فشيئا ، ساد له بينى وبين محيطى ستارا شفافا أحال المسافرين حولى إلى ممثلين يلعبون أدورا ثانوية على مسرح خيال الظل ، وتبقى أنت بطلى الأوحد .

لحظات وانطلق القطار فجأة مندفعا ، ومع حركته المباغتة تلك اعترانى إحساس بانغلاق الدائرة حولى باحكام ليتلاشى كل شىء حولى فى القطار ، عدا نافذة زجاجية عن يمينى أطل منها على عالمى الخاص ، ذلك العالم الساكن رغم ضجيج القطار المدوى ، عالم يشعرنى بالأمان والشفافية .

وأصيخ السمع ليسرى صوتك فى الوجود قائلا : « أحبك » أطلقتها قوية رنانة . ترى من أين يأتى هذا الصوت الحبيب ؟ من هنا ؟ نعم لابد من هناك ! ، من خلال أسلاك التلغراف تلك المتناثرة على جانب القضيب ، اخترقتنى ذبذبات قوية كاختراق الأسلاك لأعمدتها الحديدية المثبتة فى الأرض . وأجيبك أنا هامسة « أحبك » فى الخضرة المفترشة الحقول على طول الطريق ، تنبعث من كل حب مبذور ، من كل ما هو جذور ، مغروسة فى أرض أنا .

ولكن تناجينا عن بعد لا يغنينى عن رؤياك هناك فى صفحة البحر المتألقة الممتدة على طول الكورنيش .

ينسحب المكان الآن تاركا المسرح للزمان ليتماثل أمامى فى خطوط مؤكدة وتحد ، مثقلة اياى بلوعة الانتظار ، إحساسى جعلنى

أتمنى لو أن عجلات القطار أدور لأسابق الريح متمردة على قانون السرعة وقوانين الوجود كلها .

وما هى سوى لحظات حتى تشممت أنفى رائحة المالح . إذن لقد دنونا .

واعترانى إحساس قوى يدفعنى دفعا للخروج من عزلتى ، أتلهف سماع أحد المسافرين يقول : « وصلنا الاسكندرية يا جماعه حمدالله على السلامة » .

وما أن سمعتها أذناى حتى نهضت أخطو فى عجلة نحو باب الخروج . ويتوقف القطار لأنطلق خارجة وخارج المحطة بأسرها ألوح لأول تاكسى صائحة : « الكورنيش بسرعة من فضلك » قلتها فى دفعة واحدة لأقطع على السائق فرصة التردد والفصال .

نعم الكورنيش ، فهناك آوى إلى مسكنى وتحط مرساى . وعدت لأتقوقع داخل دائرتى ، متعامية عن كل شىء رغم ضوء النهار الساطع ، أترقب رؤية مشهد واحد فقط . وتتسع حدقة عينى تدريجيا مع بدء انكشاف الأفق الأزرق لتتكور بالغة أقصى دوران لها لتبتلع امتدادك الفيروزى اللانهائى ، وبقطبك المغناطيسى الجبار تجذبنى إليك ، فأخرج من التاكسى فى حركة تلقائية وأقف أمامك . أنا وأنت فقط يا بحر .

ويتوارى الزمان ليعاود المكان الظهور .

فجأة تتدفق موجات البحر شلالات تغمرنى ، تمخر فى كيانى منبهة كل خلية من خلاياى العطشى للقاء . يا إلهى كم اشتقت لدبيب ذلك النشاط ، ينبعث فىّ كبركان كامن طال تشوقه للانفجار ، كفيضان فرغ صبر الأرض انتظارا للارتواء من طميه .

ورويدا رويدا تخف حدة الموجات لتتلاقى متلاطمة فى تكاسل وتبختر وعناق ، مخدرة فى حركتها المنهكة تلك حواسى كلها . ويبقى شعورى بالاسترخاء ، شعور ما ألذه ، يمحو كل القشور والحدود والعصور ، وأتحول معه إلى عروس بحر تزف وقد خصها البحر بكل كنوزه ولآلئه ، وتعزف الأمواج فى تلاطمها الرقيق سيمفونية ناعمة ويبارك قوس قزح الاحتفال محددا إطار اللوحة عاكسا ألوانه الزاهية فى تناسق بديع ومشعا فى إحساسى بتلاحم قوى مع الكون حولى ، تلاحم ينحسر معه المكان لا حقا بالزمان .

لا أدرى كم مضى على وأنا أنعم بهذا الإحساس ، ولكنى أحسست بحرقة الشمس تلسعنى ، فنظرت لأجدها قد انتصبت عمودية فى وسط السماء مشيرة إلى الزمان ، وتذوب الدائرة حولى شيئا فشيئا ، معيدة لى الإحساس بالمكان ، وبالمارة ، وبائعى الجيلاتى ، يتجولون على طول الكورنيش . وبالعربات وسباقها الجنونى . وأذوب فى خضم الإسكندرية المدينة .

القاهرة : سمية سعد

تأليف الكاتبة الغينية
كريستيانا أ. إيدوو

اسقوني كأساً

ترجمة: شوقي رياض السنوري

من القصص الأفريقي المعاصر

مقدمة

لعلّ أغلب القراء لا يعرفون إلا النزر اليسير عن أدباء إفريقية المعاصرين ، وعن الأدب الإفريقي المعاصر بوجه عام ، مع أن هذا الأدب - على حداثة عهده - كان أسبق من أدبنا العربي ، إلى النفاذ إلى الآفاق العالمية . ولقد أخذت دور النشر العالمية تتسابق فى إصدار نماذج من هذا الأدب فى مجالات الشعر والرواية والقصة القصيرة . وسواء فى انجلترا والولايات المتحدة وفرنسا وألمانيا الغربية ، أو فى الدول الاشتراكية ، هناك العديد من الكتب الصادرة عن الأدب الإفريقى . الآن .

من بين أولئك الأدباء الذين برزت كتاباتهم فى الأربعينيات والخمسينيات ، نذكر على سبيل المثال كاتبَى المسرح «وُلى سونيكا» و «جون بيبِرْ كلارك» ، والشاعِرَيْن «جابرييل أوكارا» و «كريستوفر أوكيجبو» ، والشاعرة «مَابِل سِيجَنْ» ، وكاتِبَى القصة الطويلة «آموس تيوتيولا» و «كيبريان إيكوينْسى» كلهم من نيجيريا ، كما نذكر من غانا الشاعِرَيْن «إيفْيُوا سازَرْلاند» و «آ وونور وليمز» ، وأميرة كتاب القصة الغانيّة القصيرة : «كريستيانا أ . إيدوو» . ومن بين كتّاب القصة القصيرة كذلك يجدر أن نشير إلى «بيتر كوامى» من غانا ، و «وليم كُونْتُون» و «سَاريف إيسمون» من سيراليون ، و «جريس أوجُوت» من كينيا و «أليكس لا جيوما» و «ألفريد هَتشِينسون» و «جيمس ماثيوز» من جنوب إفريقية .

ولتعدد اللغات واللهجات الوطنية فى معظم دول إفريقية ، التى يتألف الوطن الواحد فيها من قبائل متعددة لكل منها لغتها أو لهجتها المتميزة ، فقد كتب هؤلاء الأدباء الموهوبون باللغة الانجليزية فى البلاد التى كان يسودها الاستعمار الانجليزى ، وباللغة الفرنسية فى البلاد التى كانت خاضعة للاستعمار الفرنسى ، إذ أن لغة المستعمر كانت هى السائدة ، وما تزال ، بين شعوب تلك الدول - فضلاً عن أن هؤلاء الأدباء قد تلقوا ثقافاتهم إما فى الجامعات البريطانية أو الجامعات الفرنسية .

على أنه إذا كانت الكتابة بالانجليزية أو الفرنسية ، هى أحد العوامل التى ساعدت هؤلاء الأدباء فى تجاوز نطاق المحلية إلى التحليق فى الآفاق العالمية ، فإن ذلك لم يكن بحال ما السبب الوحيد فى انتشارهم العالمى - ذلك أن هؤلاء الكتّاب ، وإن كانوا من نتاج الجامعات الأوربية من الناحية الثقافية ، شديدو الولاء لأوطانهم ، شديدو التعلق ببيئاتهم الإفريقية الأصلية . بل إن شعورهم الدفين بأنهم من نتاج الثقافة الغربية بوجه عام ، جعلهم يستديرون إلى ماضيهم ، وبلا أدنى عقدة للخجل ، ليتخذوا من جذورهم فى المجتمعات البدائية التى نشأوا فيها قِبْلَةً لإنتاجهم الأدبى ، شعراً ونثراً .

من هنا جاء أدبهم مُتّسِماً باللون المحلى ، كما جاء ترديداً لنبض الناس - أفراداً وجماعات - فى أوطانهم الأصلية . ولقد اقتضاهم ذلك أن يستحدثوا أساليب خاصة ومتميزة فى الكتابة باللغة الانجليزية أو الفرنسية ، تعتمد على الجُمَل القصار المشحونة بالعاطفة الفائرة الجيّاشة كطبيعتهم ، والتى تحمل الجملة الواحدة منها التضمين المستتر ، أو المعنى العميق المؤثر - كما استحدثوا كذلك كثيراً من المفردات الخاصة بهم فى كل من هاتين اللغتين العالميتين .

وبالإضافة إلى ما تقدم ، هناك سببان آخران لتجاوز هؤلاء الأدباء نطاق المحلية إلى السَّمْتِ العالمى : أولهما أنه - أثناء سيطرة الاستعمار على بلادهم - كانوا يؤكدون فى قصصهم وفى أشعارهم دائماً النقاء والبساطة والبكارة التى تتميز بها مجتمعاتهم ، فى مواجهة الدهاء والشر اللذين يتسم بهما المستعمرون - وثانيهما أنه ، بعد جلاء المستعمر عن أوطانهم ، كان أدبهم يعبّر دائماً عن الشخصية الإفريقية ويؤكدها : هذه الشخصية التى تتميز بالبراءة ، وبالبكارة

القَبَلِية المستمرة من بكارة الأرض واتساعها وعطائها ، والتي تتميز بالتمسك بالتراث ، وبقيم الأسلاف وحكمتهم الخاصة ، وبما وَرّثوه لأولادهم وأحفادهم من تقاليد ، ومن خرافات أحياناً - وهكذا جاء أدبهم مصوراً أيضاً للفولكلور الإفريقي أبدع تصوير .

وتحتل الأديبة الغانيّة الكبيرة : كريستيانا إيدوو مكانة مرموقة بين كتّاب القصة الإفريقية المعاصرين ، كما تتمثل في أدبها الخصائص التي أشرنا إليها . ونقدمّ لقراء العربية ترجمة دقيقة لقصتها : «إسقوني كأساً Lut me a drink» ، وهي القصة التي نُشرت في كتاب : «قصص إفريقية حديثة Modern African Stories» الذي أصدرته دار نشر Faber & Faber Ltd. بلندن . وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٦٤ ، ثم توالت طبعاته بعد ذلك في أعوام ١٩٦٦ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٢ ، ١٩٧٦ ، ١٩٨٠ . ولم تسبق ترجمته إلى اللغة العربية ، فيما أعلم .

اسْقُون كأساً ! . . .

في مجلس منعقد للعائلة في بهو الكوخ الكبير ، جلس الفتى القروي بعد عودته من «مامبروبي» يروي للسامعين قصته الغريبة عن رحلته إلى تلك المدينة البعيدة - قال :

«إذا ما كُنتَ ذاهباً - يا عمّاه - إلى «أكرا» ، وأخبرك أحد الناس بأن أفضل مكان تهبط فيه هناك هو ميدان أفينيدا ، فلقد قدّم لك بذلك نصيحة جيدة مخلصة ، ولكن . . . إحم . . . ما الذي حدث لي في تلك الساحة الفسيحة المترامية ؟ . . . لست أدري ! لقد أصِبْتُ بالذهول لمرأى تلك الكتل البشرية المتلاصقة التي تسلك هذا الطريق أو ذاك ، كما أخذت أرقب مئات السيارات وهي تدور حول الميدان ثم تمرق في الشوارع المحيطة كالسهام وأنا في عجب شديد . . . هل اشترى الناس كل هذه السيارات بالمال ؟ ومن أين جاءوا بكل هذه النقود ؟

«ولكِنْ يا أعمامي - لست أريد أن أضيع وقتكم بحال . لقد تَلَفّتُ حَوَالَيّ فلم أعثر لحقيقي على أثر ! ولقد ثبّتُّ عينيّ أولاً على الأرض ، ثم سرتُ إلى الأمام - لا تسألوني لماذا . وفي كل مرة حاولتُ فيها أن أرفع عينيّ عن الأرض ، كان يُصيبني رتل السيارات المسرعة بالدوار . ولم أستطع أن أقِفَ ساكناً ، فلو قد فعلتُ ذلك للحظة واحدة ، لأحسستُ بأن العالم كله من حولي عربات تنطلق . . . ولكن ثمة هدف لرحلتي كنت أبغي الوصول إليه في أي مكان من الأرض . وأنا لا أريد أن أثقل عليكم ، يا أعمامي ، بتفاصيل بالغة الطول قبل أن أصل بكم إلى هذا الهدف المنشود .

«كنتُ على وشك أن أخطو إلى وسط الميدان ، ولكنني تريثت قليلاً . ثم أقبل نحوي لُوريّ ضخم . وأشرت إلى السائق بالتوقف .

« - إلى أين أنت ذاهب ؟ - صاح السائق .

« - إلى مامبروبي .

« وقبل أن يتوقف السائق تماماً ، كنتُ قد قفزتُ إلى الداخل . وسرعان ما انطلق بعربته بسرعة هائلة . إحم . . . كِدْتُ أن أسقط وأنا أصعد إلى داخل العربة ! وبينما كُنّا ندور حول ذلك الشيء الذي يشبه قدحاً ضخماً مُثَبّتاً على قاعدة هائلة مستديرة من الخشب ، حاولتُ التفرسَ في هذا الشيء . ولقد أخبرني «ديوايو» فيما بعد أن الماء ينطلق من ذلك القدح ويتطاير رذاذاً بهيّ المنظر في الجو ! - غير أن السائق لم يُتِح لي فرصة التملّي منه ، إذ كان يشغلني حينئذ بالحديث . ولقد أخبرني في تلك اللحظة أنه لن يذهب إلى «مامبروبي» ، وأنه سيتوجّه إلى ميدان المحطة ، حيث أستطيع أن أستقل من هناك لوريّاً آخر يحملني إلى تلك المدينة . . .

« لم يكن ذلك الرجل يخدعني بحالٍ ما ، يا عمّاه - إذ ما أن وصلنا إلى ميدان المحطة ، حتى وجدت سائقاً آخر يصيح : «مامبروبي ، مامبروبي ! » - وأخيراً ، وعندما دقّت الساعةُ الثانيةَ والنصف تماماً ، كنت أقرعُ باب «ديوايو» في المدينة .

« ولم أقرع الباب طويلاً حتى فُتح . آه ، ينبغي أن أقول إن (ديوايو) كان يغطّ في نوم عميق . . . أجل ، كان يغطّ في نوم عميق بعد ظهر يوم من أيام السبت !!

« وساءلتُ نفسي : - كيف يمكن للناس هنا أن يناموا في أماسيِّ السبت ؟ . . . ثم حيّا كُلٌ مِنّا الآخرَ في وِدّ شديد . . . لابدّ من القول ، يا أعمامي ، أن «ديوايو» قد حالفه الفألُ الحسنُ في هذه الحياة ، وأن أمّه «نسيديوا» امرأة محظوظة كذلك !

« وداهمني حينئذاك خاطر مُلِحّ : لماذا يُوفّقُ بعض التلاميذ في الدراسة ، في حين يفشل الآخرون ؟ ألم تكُ «مانسا» تذهب إلى المَدْرَسَة التي في هذه المدينة مع «ديوايو» نفسه ، هنا في ذات المدرسة التي رأيتها بعيني رأسي ؟ . . . ماذا ، بالله ، قد فعلنا حتى أصَرّت «مانسا» على الانقطاع عن الدراسة ؟

« على أنه من الأفضل أن أستمر الآن في رواية قصتي . أجل ، لقد أصاب «ديوايو» من الحياة حظاً طيباً . إن حجرته تحفل بأثاث بديع ، وإن كانت صغيرة الحجم جداً . ولّما سألته لماذا هي صغيرة هكذا ، أجاب بأنه من حُسْنِ الطالع أن استطاع الحصول على تلك الحجرة الضيقة ، إذ من العسير أن يُوفقَ المرء إلى مكان يتسع لمبيته في مثل هذه المدينة الكبيرة !

« وسألني «ديوايو» عن الهدف من رحلتي تلك ، فأخبرته بكل شيء - أخبرته كيف رفضت أختي «مانسا» ، كما يعرف هو بالتأكيد ، الذهاب إلى المدرسة بعد أن وصلت في دراستها إلى الصف

الثالث ، وكيف حاولت أمّي مراراً إقناعها بمواصلة الدراسة ، ولكن دون جدوى !

« لا تقاطعيني يا أمّاه ، فَكُلُّ شخص موجود هنا الآن يعرف تماماً أنك لم تُقَصِّري مع ابنتكِ في شيء . . .

« أجل ، لقد أخبرته أننا أخذناها آخر الأمر إلى تلك المرأة التي وعدت بأن تعلّمها الحياكة ، بعد أن رفضت تماماً أن تواصل الدراسة ، وأنها جاءت لزيارتنا في أول عيد للميلاد بعد ذلك ، ولكنها لم تَعُدْ أبداً إلى البيت منذ ذلك الحين . . . أي منذ اثنتي عشرة سنة !

« وسألني «ديوايو» هل أعتزم البحثَ عن أختي في المدينة . ولّما أجبته بالإيجاب قهقه قائلاً : «إنكَ لَتُضحِكُ حقاً ! أوَتظُنّ أنّكَ تستطيع العثور على امرأة في مثل هذه المدينة الضخمة المترامية ؟ أنت لا تعرف أين تسكن ، ولا تدرى إذا كانت متزوجة أم لا . . . كيف تخالُ إذن أنه يمكنكَ العثور عليها ! . . . أَلَيْسَ من الجائز أن تكون قد تزوجت أحد الأثرياء ، وأنها تقطن الآن إحدى تلك «الشاليهات» الفخمة التي تبعد عشرة أميال عن المدينة ؟ » .

« أَسْمَعُكِ تصيحين ، يا أمّاه ، قائلة : «يا إلهي !» - هل تدهشين لِما قاله «ديوايو» عن احتمال أن تكون «مانسا» قد تزوجت ؟ . . . لقد دهشت أنا أيضاً لهذا الكلام ، وصِحْتُ في وجهه قائلاً : «يا إلهي !» - غير أننا قد نسينا ، يا أماه ، أن «مانسا» قد وُلِدَت بنتاً ، وأن الفتيات الصغيرات لا تلبث أجسامهن أن تنمو في زمن وجيز . . نحن نتخيلها كما رأيناها آخر مرة ، عندما كانت في العاشرة . ولكن ذلك ، يا أماه ، كان منذ اثنتي عشرة سنة ! . . .

« نعم ، لقد قال لى «ديوايو» إنها أصبحت الآن في سنّ تسمح لها بأن تتزوج ، بل وبأن تفعل ما هو أكثر من مجرد الزواج - فلَمّا سألته إذا كان يعرف أين تعيش وهل لديها ثمة أطفال ، صاح في نبرة ساخرة قائلاً : «أطفال !» ، ثم ضحك ضحكة طويلة ذات مغزى ! . . .

« كنتُ أتطلعُ إليه طوال الوقت وهو يتحدث . وقال إنه لا يريد تثبيط همتي ، وإنما يرغب فقط في أن أدرك مدى صعوبة الذى أنا مقدم عليه . وقلتُ إن ذلك لا يهمّ . . . كان من الضرورى ، حتى ولو كانت «مانسا» قد ماتت أن يعرف شَبَحُها أننا لم نَنْسَها تماماً ، ولم نَدَعْها تتشرد في مدن غريبة ، وأننا بذلنا أقصى ما في وسعنا لكي نَرُدّها إلى البيت . . .

« ها قد بدأتِ تذرفين دموعاً لا داعى لها ، يا أماه . هل قلتُ شيئاً يَدلّ على أن «مانسا» قد ماتت بالفعل ؟!

« واستقر الرأى مع «ديوايو» على الأشياء الصغيرة التي سوف نقوم بها في اليوم التالى كبداية لبحثنا عن «مانسا» . وأحضر لى ديوايو ماء لأستحم ثم دعانى لتناول الطعام . وجلس ديوايو إلى جانبي أثناء الأكل ، وأخذ يسألني عن أخبار الأهل . وأنبأته أن أباه قد تزوج امرأة أخرى مع زوجته ، وأن قبيلة «الزكاتسى» قد دمرت لنا محصول الكاكاو برمّته منذ شهور - فقال لى إنه قد عرف ذلك من

قبل . وما إن فرغت من تناول الطعام حتى طلب منى أن أستريح في الفراش بعض الوقت . ولابد أنني قد رحت حينئذ في سبات عميق ، إذ ما إن استيقظت حتى وجدت الدنيا من حولى ظلاماً دامساً . ثم أضاء «ديوايو» النور الكهربى بحجرته ، فوقع بصرى على امرأة غريبة تجلس فيها . ولم يلبث أن قدّمنى إليها زاعماً أنها إحدى صديقاته ، غير أنني أرجّح أنها الفتاة التي كان يريد الاقتران بها ضد مشيئة أهله . . . يا إلهى ! إنها رائعة البهاء مثل شروق الشمس ، لكنّها ليست من قبيلتنا !

« وعندما رأى «ديوايو» أنني قد أفقت تماماً ، أخبرنى أن الساعة قد دقّت الثامنة مساء ، وأن صديقته قد أحضرت لنا بعض الطعام . ولم نلبث أن أكلنا سوياً : نحن الثلاثة .

« لا تَصِحْ في استهجان قائلاً : «إ . . . إ» يا عمّاه ، فإن القوم في المدينة يفعلون هذا الشيء الغريب - أجل ، هناك تُعِدّ المرأةُ طعاماً للرجل ، ثم تجلس بجواره لتأكل معه !

« لم أستطع أن أبتلع ذلك الطعام . كان مصنوعاً من عجين الحِنْطَةِ ودقيق نبات الكاساه ، ولكنّه كان طعاماً غريب المذاق . على أنني تناولت منه قَدْرَ ما استطعت . وما إن فرغنا من العشاء حتى أخبرنى ديوايو أننا سوف نقضى السهرة معاً في الخارج . عندئذ تذكرت حقيبتي المسروقة ، فقلت إنني لا أستطيع مرافقته وخطيبته دون أن أُبَدِّلَ ملابسى . لكنّه سارع بالقول : «لن أستمع إلى مثل هذا الهراء . إنها الجريمة في حق نفسك بالتأكيد ، أن تبقى سجين المنزل ليلة الأحد في مدينة كهذه المدينة !» ، ثم أردف قائلاً إنني يجب ألا أقلق بشأن ما أرتديه من ملابس ، إذ سوف لا أرى في المكان الذى نقصده أناساً كثيرين - بل قد لا أرى أحداً على الإطلاق - يرتدى ملابسه كاملة !

« اسقونى كأساً ، يا أعمامى ، كيما أستطيع أن أُتِمّ لكم قصتى - فإن حلقى قد أصبح جافاً تماما . . .

«وعندما خرجنا إلى الطريق ، لم أستطع أن أصدق عينيّ . . . كان الطريق برمّته صحواً مشرقاً كالسهله . . كان سابحاً في الأنوار الجميلة الساحرة التي يجدرُ بكلٍ منكم أن يراها - ولكن من الذى يدفع تكلفة كل هذه الأنوار ؟ . . . لم أستطع أن أطرح هذا السؤال بصوتٍ عال خشية أن أثير سخرية «ديوايو» .

« وسِرْنا عَبْرَ شوارع كثيرة إلى أن أتينا إلى بناء ضخم تعزف في داخله فرقة موسيقية . وتقدم «ديوايو» ليشترى لنا تذاكر الدخول .

« تعرفون جيماً أنني لم أذهب إلى مكان مثل هذا من قبل . . والحقّ أنني ذهلت : هل كل هذه الكائنات من البشر ؟ . . . أين سيذهبون ، وماذا يريدون أن يفعلوا ؟

« وتطلعتُ إلى المبنى من الخارج فوجدته ضخماً جدا ، ولكن ما إن دخلته حتى ألفيت أعداد الناس في داخله أضخم وأكبر . وكان بعض هؤلاء الناس واقفين إلى بار ممتد يجرعون شتى المشروبات ، بينما كان آخرون يرقصون ويغنون .

« مَعذرةً يا أعمامى ، إذ يجب أن أقول لكم - دون مواربة - إننا

قد ذهبنا إلى مَرْقص كبير ! غير أنى لم أكن أعرف ذلك من قبل .

« كان بعض الناس يجلسون إلى مقاعد متناثرة حول مناضد حديدية . وأمر ديوايو أن يُحضروا لنا منضدة وثلاثة مقاعد ، ففعلوا . وما إن جلسنا حتى دعانا إلى تناول ما نريد من مشروبات وطلبت لنفسى شراب «اللامليل» ، أما صديقته فقد طَلَبَت جعَة !

« لا تدهشوا ، يا أعمامى . . . أجل ، فإنى أذكر ذلك جيداً جدا . . . لقد طَلَبَت جعَة ! وما هى إلا لحظات قصار حتى فتح لها «ديوايو» زجاجات البيرة ! واستبدت بى الدهشة حتى إننى لم أقو على ابتلاع شرابى . وجلستُ فاغر الفم مشدوهاً ، أرقبُ امرأةً تجرعُ الجعة مثل الرجل ! وتوقفت الفرقة الموسيقية عن العزف بعض الوقت ، ثم لم تلبث أن استأنفته . عندئذ تقدم «ديوايو» وصاحبته للرقص . ولبثتُ أنا فى مكانى ، أشهدُ فى ذهول كيف كانت ترقص تلك المرأة الساحرة فى خِفّة وبراعة !

« بعد فترة من الوقت ، توقفت الفرقة عن العزف ، فعاد «ديوايو» وصاحبته للجلوس . عندئذ شعرتٍ ببرودة شديدة تجتاحنى - ولما شكوتُ ذلك إلى ديوايو علّق قائلاً : «ليس هذا بالشىء المُستَغرَب ياصاحبى - ألم تكُ تجرعُ «اللامليل» الشديد الحلاوة هذا طوال الوقت ؟ إنهم يُسمّونه هنا (شراب النساء)» .

« وسألته : «وهل يبعثُ هذا الشراب الحلو برودة فى جسد المرء ؟» فأجاب : «نعم ، ألَمْ تَكُ تعرفُ ذلك من قبل ؟ يجب - من الآن فصاعداً - أن تحتسى الجعة مثل الرجال» .

«فأومأتُ موافقاً على ما قال .

« وسرعان ما أمر لى ديوايو بزجاجتين من البيرة . وعندما احتسيت الكوب الأول ، قال إننى سوف أستشعر الدفء أكثر لو نهضتُ للرقص .

« وقلت له : «أنت تعلم أننى لا أجيد الرقص بالطريقة التى ترقصون أنتم بها» .

« فتضاحك قائلاً : «وكيف ترنا نرقص ؟»

« قلت : «أرى أنكم ترقصون جميعاً هنا كما يرقص الرجال البيض - ولسوف أكون محل سخرية لأننى لا أعرف كيف أرقص مثلكم» .

« ولم يتمالك ديوايو نفسه من الضحك الشديد . وانطلق فى قهقهة طويلة حتى عَجِبَتْ صاحبته من أمره . ولكن ما إن أسَرَّ إليها ببضع كلمات بلغة الرجل الأبيض حتى أخذا يضحكان ، سويّاً هذه المرة . ولكن ما إن كَفّ عن الضحك حتى مال نحوى قائلاً إن القوم هناك يستغرقون فى الرقص حتى إنهم لا يهتمون بالنظر أحدهم إلى الآخر ، وإن أحداً منهم لا يعنيه على الإطلاق إذا كنتُ أرقصُ جيدا أم لا .

« شجعنى ذلك القول على أن أحاول الرقص بأسلوب أهل المدينة ، بالرغم من أننى لم أكن أعرف أحداً من رواد ذلك المكان . . . وأرجوكم - يا أعمامى - ألا تتهمونى بأننى أخذت أشغل نفسى بالرقص بدلاً من تكريس كل وقتى وجهدى للمهمة التى من أجلها رحلت إلى المدينة - أجل ، فلو أنكم علمتم بما وقع لى بعد ذلك ، لَمَا طاف بذهن أحدكم مثل هذا الخاطر ! . . . على أننى لا أريد أن أتوقف عند هذا الموضع من القصة لأقفز منه إلى نهايتها - كلا ، وإنما أرغب فى سرد كل الوقائع بالترتيب ، وفى رواية كل التفصيلات ، حتى الصغيرة منها . . .

« فبينما كُنّا نتحدثُ عن الرقص ، جذب شىء ما التفات ديوايو فاستدار إلى الخلف ، وتطلع إلى منضدة كانت تجلس إليها نسوة أربع . وأدار ناظريه بسرعة بينهن ، ثم ثَبّتَ بصره على شىء لم أستطع حينئذاك أن أتبيّنه غير أنه لم يلبث أن قال إنه يمكننى - إذا شئت - أن أتخير واحدة منهن لكى تراقصنى .

« هل تدهشون ، يا أعمامى ، لِسَماع هذا الكلام ؟ . . . لقد دهشتُ أنا أيضا لسماعه ، وسألتُ ديوايو إذا كان من الممكن أن تراقصنى فتاة لم تربطنى بها صلة من قبل . ولَمّا أجابنى بالإيجاب ، رفعت عينيّ إلى الشابات الأربع الجالسات بمفردهن حول المنضدة ، ثم نهضتُ ، وتقدمتُ نحوهن .

« أرجو ألا تسيئوا بى الظن ، يا أعمامى ، فلقد كنت أرتعد حينئذ مثل ماء يغلى فى قدر نحاسى .

« وفجأة لمحتنى واحدة منهن ، فقفزت من مقعدها ، ورطنت ببضع كلمات بلغة تشبه لغة الرجل الأبيض التى يتحدث بها أهل المدينة ، بمَن فيهم اولئك الذين أصابوا قدراً ضئيلاً من التعليم . وهززتُ رأسى إشارة إلى عدم الفهم ، ففاهت بعبارات أخرى . ولَمّا هززتُ رأسى ثانيةً سألتنى بلغة قبيلة «الفانت» إذا كنتُ راغباً فى مراقصتها ، فأجبتُ بالإيجاب .

« إ إ ! أتسألينى عن شىء ، يا أختى الصغيرة ؟ أوه ! أنتِ تريدين أن تعرفى إذا كنت قد عثرتُ على «مانسا» ! لست أدرى . . . لقد طلب منى أعمامى أن أسرد كل ما حدث ، وأنتِ أيضاً ترغبين فى سماع كل شىء . . . حسناً ، لسوف أقدم لكم الوجبة فور أن تطيب - فصبراً ، ولا تلعقوا المغرفة قبل الأوان .

« أجل ، لقد تقدمتُ بها إلى حلبة الرقص . وطفقتُ أتأمل فى وجهها طوال الوقت ، حتى لقد دُسْتُ على قدمها أكثر من مرة خلال الرقص ! عجباً - لقد كانت سوداء مثلى ومثلكم ، غير أن شعرها كان طويلاً جداً ، يتدلى على كتفها كَشَعْرِ امرأة بيضاء ! . . لم ألمس ذلك الشعر ، ولكننى أدركت أنه ناعم جدا . وبدت شفتاها فى ذلك الطلاء الأحمر مثل جرح قانٍ جديد ، كما كان ثوبها شديد الالتصاق بجسدها . . . ورقصت معها حتى انتهى العزف ، فسِرْتُ عائداً إلى مقعدى . لم أعرف ماذا قالت لرفيقاتها عنى ، بيد أنى سمعتهن يضحكن فى قحة واستهزاء .

« عندئذ أدركتُ أنهن من نساء المدينة الساقطات . ولم أشعر حينئذ بالدفء بعد أن رقصت - كما قال لى ديوايو - بل شعرتُ ببرودة تجتاحنى أشدّ من ذى قبل ، وكأن أحداً قد صَبّ ماءً مثلجاً على جسدى ! وشعرت أيضاً بالتعاسة وأنا أفكر فى أمر هؤلاء

النسوة : ألا يملكن بيوتاً تأويهن ؟ . . هل حُرِمْنَ حُبَّ أمهاتهن منذ الصِغر ؟ . . يا إلهى ، إننا نكدّ ونشقى لقاء ثلاثة بنـات نبتاع بها طعاماً - ولكن أوه ! . . . إن الذى تحترفه هؤلاء النسوة ليس بِعَمَلٍ على الإطلاق . . . ليس بِعَمَل على الإطلاق !

«وعندما شردتُ بِفِكْرِى فى أختى التى فقدناها ، نَعِمْتُ بشىء من راحة البال . لقد شعرت أنه على الرغم من أننى لم أجدها بعد ، فلابد أن تكون قد تزوجت من رجل ثرى ، ولا ريب فى أنها تعيش الآن فى كَنَفِهِ حياةً هانئة سعيدة .

« وعندما استأنَفَت الفرقةُ الموسيقية العزف ، أردتُ أن أعـاوِدَ الرقص . وتوجّهتُ إلى المرأة التى كانت تراقصنى من قبل ، غير أن رجلاً آخر كان قد سبقنى إليها . عندئذ تقدّمَت نحوى واحدة من الثلاث الأخريات ، فتأبطتُ ذراعها وسرتُ بها إلى الحلبة . وبينما كُنّا نـرقص ، سـألتنى إذا كنتُ من قبيلة «الفـانت» ، فـأجبتهـا بالإيجاب ، ثم سـاد بيننا الصمت . وعنـدما تـوقفت الفرقـة عن العزف ، طَلَبَت منى أن أصطحبها إلى البار لأشتـرى لها سيجـاراً وزجاجة من الجعة . كنتُ فى شكٍّ من وجود النقود الكافية معى ، ولكننى مَضيتُ بها نحو البـار . وما إن بلغنـا موضعـاً تسطع فيـه الأضواء بشدة ، حتى دعانى هاتف داخلى إلى التأمـل فى وجهها . وللتوّ جذب قلبى شىء ثقيل . . .

« وسرعان ما سألتها قائلاً :- أيتها الفتاة ، هل هذا هو العمل الذى تحترفين ؟

« فأجابت فى استغراب :- أى عمل تعنى ، أيها الفتى ؟

« وضَحِكْت . . . ولم ألبث أن قلت فى تخابث :- ألا تعرفين أى عمل أعنى ؟

« فصـاحت فى غـضب :ـ ومَنْ أنتَ حتى تسـألـنى هـذا السؤال ؟ . . . عجباً . . . أى نوع من العمل هو عمل !

ولم يلبث غضبها أن تصاعد ، فصاحت مزمجرة :ـ والآن أريدُ أن أعرفَ مَنْ تكونُ أنتَ أيها القروىّ الأبْلَه !

واسترعى صياحها انتباه الحاضرين ، فتطلعوا إلينا فى فضول .

وتملكنى خوفٌ وحَرَجٌ شديدان ، فوضعتُ يدى برفق على كتفها لأُهَدِّىءَ من ثائرتها ، ولكنها طَوّحَت بها بعيدا .

وسرعان ما صِحْتُ بها :ـ مانسا . . . مانسا ، ألا تعرفينى ؟

وتفرّسَت فى وجهى برهـة طويلة ، ثم انفَجَرَت فى نوبـة من الضحـك . واستمرّت تضحـكُ لِمِدّة دقـائق ، دون مـا تعب أو كلال . . . وكأنّ الضَحِكَ لا يتصاعدُ من أحشائها !

ولم تلبث أن قالت آخر الأمر :ـ إحِمْ . . . أَظُنُّ أنكَ أخى .

آه يا أمّى ويا عمى . . . آه يـا أختى الصغيرة ، أراكُنّ تَجْهَشْنَ جميعاً بالبكاء !

عَلامَ تَذْرِفْنَ الدموع ؟ . . . لقـد خَرَجْتُ بـاحثاً عن مـانسا ، طفلتنا العزيزة التى هَرَبَت . . . وها أنا قد عثرتُ عليهـا ـ امرأةً مكتملةَ الأنوثة !!

اسْقُونى كأساً . . .

أى نوع من العمل هو عمل ـ هـذا ما قـالته مـانسا بـالحرف الـواحـد ، بشفتـين فى لـون الـدم المتجمـد . . . أى نـوع من العمـل . . . لماذا تَنْتَحِبْنَ إذن يـا أمّى ، ويـا عمّى ، ويـا أختى الصغيرة . . . لسوف تأتى إلينا «مانسا» فى عيد الميلاد القادم .

املئى لى ، يا أمّى ، كأساً أخرى . . . أى نوع من العمل هو عمل . . . عمل !! »

ترجمة : شوقى رياض السنورسى

مسـرحيـة

إنـجى

مسرحية فى فصل واحد

أحمد خضر

○ عرضت هذه المسرحية فى يوم المسرح العالمى ٢٧ مارس ١٩٧٨
ـ إخراج : إيمان الصيرفى
ـ بطولة : مهـا عثمان
ـ مكان العرض : معهد الفنون المسرحية

الشخصيات

○ إنجى
○ حبيب إنجى : صوت فقط
○ الشرطى

[يسار المسرح أريكة وفوتيه و «بوف» ـ بجانب الفوتيه سرّاحة ويمين المسرح مائدة صغيرة مستديرة ومقعدان وبصدر المسرح لوحة غير واضحة تماما لرجل جهة اليسار . جهة اليمين بصدر المسرح نافذة لها ستارة ثقيلة قديمة مسدلة ـ بالجانب الأيمن باب يفضى إلى الخارج]

[إنجى وحدها على المسرح]

إنجى : أيتها الأشياء الحبيبة إلى نفسى . . الليلة يعود حبيبى كنجم لامع وسط الظلام . . يدفع بابى ويتقدم بردائه العسكرى ورائحة بارود الميدان فى ثناياه . . وعندما تنطبق الشفتان وينضم الصدران ويفك وثاق طائرى ستخلق عوالم جديدة فى هذا العالم وستخلق ألوانا أخرى غير الألوان التى نعرفها . . ألف قصيدة مع دقة قلبى . . ويحتضن الرحم العالم . . وعندما يطمئن لوجودى وأننى مازلت أعشقه وأرغبه وأهواه سيصبح وغدا مثل كل الرجال وسيفرد ريشه . . يدير ظهره لى وهو يعلق رداءه على المشجب . . وسيبدو ظهره شريرا يخفى سرواله شقا لا يليق بانتفاخه الكاذب . . وتراودنى ساعتها أفكار شريرة أو أن أصفعه على قفاه الذى يشبه ظهر مركبة مغلق عريض فى جفاء تام . . ولكننى أعلم تماما أنه يترك دموعه كطفل عندما أهدهده وأرعاه . . وأنه يحبنى حقا . . وأنه يطيع دفء الجسم ودموعى الكاذبة أو عندما أقنعه بشراء لعبة ساذجة لا أريدها البتة
تضحك ضحكة طويلة ـ تساوى شعرها المنسدل بيدها
لقد كانت تحدث أشياء غريبة حقا . . كنا نتحدث كأبرع الساسة فى قضايا العالم وفى الاقتصاد . . كان يتفعل لسوء التوزيع فيلقى « بالبنطلون » فوق المائدة . . أو يترك سرواله معلقا عند الركبتين وهو يشرح لى فساد كل من الماركسية والرأسمالية . . أو يقول لى وهو يجلس بالفانلة كأحد المهرجين الفاشلين واضعا ساقا فوق أخرى شيئا من الشعر الحديث . .

وما بعد الحرب .. لأدعه يتكلم .. لكم أود لو أسمع صوته الآن .. الآن بشدة
تخرج شريطا وتضعه بالكاسيت الموضوع على السراحة وتبدأ فى البحث عن جزء فيه ـ يصدر منه صوت رجل متبادل مع صوت إنجى مسجلا]

ص. رجل : حبيبتى .. عندما أخلع ردائى الأصفر سأطير بك إلى قريتى .. أرضى التى أصابها الخراب .. سأعاود زراعتها من جديد .. إننى بارع فى إنتاج الزهور ولى عدة أبحاث نشرت عنها .

ص. إنجى : ألا تمارس عملا آخر بالمدينة ؟

ص. رجل : ألا ترين أن الزراعة تعود بالإنسان إلى نشأته الأولى .. ومشاعره الغنية الرقيقة .. ألا ترين أن الحرث مثلا يتفق والطبيعة البشرية .

ص. إنجى : [ضاحكة] يالك من شرير خبيث !

ص. رجل : سأريك كيف طالت مارى ودى دى .. أما آدم فما زالت صغيرة

ص. إنجى : أشجارك ؟

ص. رجل : الأروكاريا .. وعندما تدخلين منزلى ياحبيبتى فى ثوبك الأبيض الناصع وأنت تتعثرين خجلى فى ليلة عرسك سأزرع أروكاريا أخرى وأسميها .. ترى ماذا نسميها

ص. إنجى : سمها ما شئت .. سمها حبنا

ص. رجل : سأسميها « أنت لى » .. سيكون لك بيت صغير جميل .. وحجرة تدخلها الشمس من ثلاث جهات .. تتسلق نافذتك أشجار الورد لتطل على حسنك كل صباح .. ويلثم الياسمين فى « برجولتى » شفتيك ألفه على شعرك الفاحم .. أقول لك أحبك فتفرين منى .. يلامس الأقحوان الخبيث ركبتيك ويتطلع البلارجونيم لأعلى وأنت تمرين فوقه .. وعندما ألحق بك تتركين نفسك بين ذراعى .. ألف بك عوالم لا عهد لك بها .. سأجعلك تلمسين الألوان وتتذوقينها .. الأحمر .. الأزرق .. الأخضر .. الأبيض .. وكل الألوان .

ص. إنجى : لكم أود .. رغم رعونتى .. أن أعيش فى سلام .. أجلس بجانب نافذتى أشغل صديريتك .. أرنو لك وأنت تتنقل سريعا رشيقا فأفتح لك الباب وأغسل قدميك بماء ساخن .. وعندما تخلع ملابسك .. أعد عشاءنا ماذا تحب فى العشاء .

ص. رجل : أى شىء منك يا

ص. إنجى : الآن .. ألن تتعشى !

ص. رجل : مازال فى الوقت متسع

ص. إنجى : لا أطمئن للوقت .. أقلى لك بيضا وجبنا

ص. رجل : أريد أن أسمع أغنية لقائنا الأول

إنجى : [توقف الكاسيت وتضع آخر عليه إحدى الأغنيات] لقد نسيت أن أزجج حواجبى مثل نفرتيتى زوجة إخناتون .. آه .. لقد نسيت [تسحب البوف أمام الفوتيه] هنا .. حسن حتى يريح ساقيه عندما يجلس على هذا الفوتيه .. الآن حواجبى [تزجج حواجبها ثم تفرد غطاء للمائدة ـ وتنظم الزهور بالزهرية وتفرد سجادة صغيرة الأغنية انتهت ومازال الكاسيت دائرا دون أن تنتبه هى له]

ص. رجل : [من الكاسيت مناديا] إنجى .. إنجى

إنجى : من .. يارب .. أهو الريكورد .. نعم ياحبيبى .. نعم

ص. رجل : يالك من امرأة ساذجة .. أنا لا أهتم بكل هذا التلوين

ص. إنجى : وأنا أثق بالعكس .. قل لى ماهذا الذى تحمله

ص. رجل : ستعلمين

ص. إنجى : بالله قل لى

إنجى : نعم .. نعم

ص. إنجى : قل لى .. لم تقف هكذا كأحد التماثيل الفخمة

ص. رجل : قولى لى ما هو اليوم ؟

ص. إنجى : اليوم

إنجى : يارب .. إننى .. نعم .. أتذكر

ص. رجل : حسن .. منذ عام .. فى نفس مثل هذا اليوم

إنجى : نعم .. ياحبيبى

ص. رجل : كنت كأى ضابط فى إجازة .. أتسكع فإذا قبالتى فتاة رعناء [صوت ضحكات إنجى عاليا] لذعنى لسانها السليط فقدمت لها كوبا من عصير الليمون المثلج

ص. إنجى : لكم أحبك

ص. رجل : وهأنذا أجىء إليك مع الربيع .. مع النسيم المحمل بأريج الأزهار القوى ورائحة الحنطة .. غدا سأحملك فى مركب شراعى وعندما نصل للجزيرة سأحكى لك عن رهبة الفراعنة وأسرار آلهة الأوليمب وسأجعلك تعرفين عن يقين قصة الحياة وتشعرين بها تتدفق بين حناياك وتندفع فى شرايينك .. ستعرفين كيف كان طعم التفاحة المحرمة التى تذوقتها حواء للمرة الأولى .. وسنكون وحدنا .. لن تخجلى يا صغيرتى .. لن تخجلى

ص. إنجى : متى يأتى الغد .. إننى أنتظر كل يوم .. أخشى أن يكون أملا فى عالم عقيم

ص. رجل : لا أحب الأسى الذى يتردد فى عينيك وهذين الخطين حول شفتيك .. إنه غد . عندما تبزغ الشمس .. ليل وصباح فقط

ص. إنجى : منذ عام والشمس تبزغ أو تغيب ولا أعتقد أنها تعيرنا انتباها ما .. أنت يا حبيبى بكر .. مثالى أنت .. تتخطى بناظريك الموانع وتطفى مشاعرك على الألم .. ونور حبك يمحو من عينيك الظلام .. أما أنا

ص. رجل : حبيبتى .. هأنذا بين يديك

ص. إنجى : أكاد لا أصدق .. أحبك .. أحبك

ص. رجل : إنى لك يا إنجى .. لك يا حبيبتى .. وأنت لى .. أنت لى

إنجى : فلتعلم كل الأشياء .. وليعرف هذا العالم .. أنى لك .. لك وحدك يا حبيبى .. إنى هاهنا فى حجرتى التى ما عادت تدخلها الشمس أنتظرك .. أصنع ثوبا للزمان من وهمى .. بنيلوب أيتها الرحيمة .. أعيرينى صبرك .. لم تستمر الأشياء هكذا بلا تغيير .. لابد أن يحدث شىء ما .. أتبعثر وهما وخيالا على نواصى الطرقات ومحطات الباص .. خنادق الميدان والقطارات الآفلة .. أنتظرك وأخاف من لحظة لا يلتئم فيها الجرح وتنمو القروح على عيونى .. لكم .. لكم أنا خائفة .. هل .. لا .. ليس من المعقول أن أظل وحدى هكذا خائفة جدا .. باردة جدا .. أنتظر عائدا لن يعود .. لا سيعود حبيبى .. الليلة .. ميعاده الليلة .. ولأنه سيعود فليبد كل شىء جميلا مرحا .. ها قد قرب ميعاده .. إنه يأتى فى الثامنة .. نصف ساعة من محطة القطار إلى هنا .. لم تبق إلا دقائق .. آه .. شعرى .. عيونى .. الشال الأبيض .. آه .. لتكن مفاجأة له .. سأدعه يقدم لى على أنوار الشموع والفالس الذى أحبه دائما .. ها هو الشريط .

[ينفتح الباب ويدخل رجل شرطة بينما إنجى حالمة مع الفالس]

الشرطى : حبيبتى [يحتضنهاويضغط عليها بعنف]

إنجى : آه .. إنى لا أستطيع .. هذه الأرض فى أى اتجاه تدور

الشرطى : عندما يبدأ الدرك وآتى إليك

إنجى : هذا الصدر وهذه الشعيرات التى جاوزت عمر الشباب

الشرطى : كل ليلة وأنت دافئة .. بل تبدين محمومة .. أنت محمومة .. فى كل ليلة

إنجى : يا حبيبى .. غصة تمنع صوتى .. ونبضة تهمى دمعى .. لكم هى طويلة هى القضبان

الشرطى : يالها هذه القضبان [ضاحكا بخبث]

إنجى : وهذا القطار الذى لا يسأم جوف الليل ولا آناء النهار .. ينطلق وكأنه عذاب يلتقى به السماء

الشرطى : [يقبلها] لقد كنت أظن أن بك مسا .. ولكنك هأنت امرأة طيعة لينة .. غاية الأمر مازلت تحيين فى زمن الحرب

إنجى : إحك لى .. إننى أود لو أسمع صوتك .. أسمع صوتك يتردد .. احك لى

الشرطى : وأى زمن لحروب أخرى .. ألوف أخرى يموتون ويشوهون

إنجى : أشعر بدفء ساعديك وقوتهما وبنبض صدرك .. ولكننى لا أكاد أقوى على الوقوف .. لا أكاد أقوى أن أرفع عينى لأعلى .. وأحس فى فمى برائحة دم

الشرطى : وهأنذا أجىء إليك فى كل ليلة .. كلمابدأ الدرك .. أجىء إليك فى هدوء .. ثم أنطلق فى هدوء

إنجى : لقد أعددت ماء ساخنا لتضع أرجلك فيه [الشرطى يضحك] وزججت حواجبى وكحلت جفونى .. ورموشى .. ألا ترى شعرى الأسود الثقيل وجبينى القمرى الندى .. تحدث .. أريد أن أسمع صوتك .. قل شيئا ما .. انزع من صدرى الخوف .. حدثنى عن بيتك الريفى .. شجيرات الورد والبلارجونيم والياسمين .. حدثنى عن آلهة الأوليمب وعن إخناتون .

الشرطى : لست أفهم بالمرة عمّ تتحدث .. لا يضايقنى إلا حديثها هذا .. لعلها .. لا يهم [يقبلها]

إنجى : أيها الوغد الصغير لا تحاول أن تخدعنى .. لن أرحم شبقك حتى أعلم منك كل الأخبار .. زملاء الميدان .. يا حلمى الأكبر حدثنى ماذا رأيت فى حلمك الليلى وتميمة أمى التى علقتها على صدرك قبل أن تذهب آخر مرة .. حدثنى عن كل الأشياء .. حدثنى عنها كبيرة وصغيرة .. واحملنى بين يديك .. اشعرنى كلى بدفء الصدر [يحملها الشرطى ويتجه للأريكة]

ستارة

القاهرة : أحمد خضر

تجارب ○ رسائل ثقافية
متابعات ○ فن تشكيلى

قتلوا الغزالة
ياسيدى الزينى بركات

عبد المنعم رمضان



الجسد

من الذى يؤلِّفُ الجسدْ
أوشكت أن أقاتلَ الأشجارَ
أن أدسَّ تحت بشرتى
معاملَ الحمّى
وأن أمرَّ بين البشرِ الفانين
أحمل العبرّةَ فوق الظهرِ
والكتاب فى اليدين
أحمل الله على الكفين مثل طائرٍ
يموت لو يقتلنى أحدْ
من الذى يؤلف الجسدْ
البشرُ

والفئرانُ
والموتى
يحلّقون
هل قوائمى ساخنٌ
تعضّ الرملَ
أم يعضُّها الأحفادُ
تختفى وراء بيرقٍ
وطيلسان
هكذا ، تنوء بالغلمانِ
والدمِ الذى يحوطه العسكرُ
والخراجُ
إنها العراق
بل قصر الخلافةِ

المساحة التى نحدُّها
بالتين والزيتونِ
والنخيلِ
إنها المساحة الأدنى من الخليج
والأقصى من المحيطِ
هل تراوغوننى
إذا تواطأت علىَّ قامتى
وأدخلتني البهوَ ساعة الغيابِ
هل تخيّطون جثتى
فى شجر الأراكِ
إننى رواية تفرُّ
من دم يفرُّ
زمّلونى
زمّلونى

الضريح

رأيتُ على عصبِ الرملِ
هيكل قافلةٍ
تتأبط شراً
فقلت دمى خائنٌ
والنخيل الذى كان مثل العباءةِ
صار الجراد
وآنيتى نزّت الريح منها
وصرت أنا والصدى توأمين
وحين رأيت القطيعة جسمين
ينفردان على الأرض
هذا دمٌ أنثوىٌّ
وهذا دمٌ ذكرٌ يعتليه
رأيت الذى بيننا
كان قبوٌ
وكانت مداميكُ
أوقفت جسمى على شجر الحرفِ فانصاعَ
أوقفته فى شراع العصافيرِ
والبوم
أوشك أن ينحنى بالسماء على الأرضِ
أن يدفن الأرض فى البحرِ

قلت : إذنْ
هذه خيمةٌ عُلِّقت
وأنا فرسٌ كاد أن يختفى
غير أنى اتّركتُ دماً فى الخيامِ
اتّركتُ الحسين
يبوح لأشجار دجلة بالموتِ
يكشف عن حفنة الريح تحت الوسادةِ
ثم يطبطبنا
كى نحاصر ميتته
ونشدُّ على عصبِ الرملِ
لكننى خنته
كان سرُّ الخراج يطأطىء فى خيمتى
ويمرُّ
وها أنذا فرسٌ كاد أن يختفى

البصّاصون (١)

لم يكن يلبس سروالاً حديثاً
بذلة الكتان كانت
قالباً يحوى العباءهْ
لم يكن يشبه فى قامته النيلَ
ولا يغتاله سرُّ المقطمِ
ربما يشبهُ سيفاً
ربما يشبهُ نخلهْ
كان عدّاءً
وكنا خائفينْ
يختفى الليلة فى بغدادَ
كى يرقى إلى أمعاء دجلهْ
ويصلّى للفراتْ
ربما يكتب شيئاً عن مدينهْ
ربما يرتاد بعضَ الأسئلهْ
كان عدّاءً
وكنا أغواتْ
إنه السيّدُ
نحن التابعونْ

البصّاصون (٢)

كان شرخاً فى زجاجهْ

لم يكن نوراً على نورٍ
ولم يألف وطنْ
كان ـ فيما لا نظنُّ ـ
شارعاً يأوى المماليكَ
ويأوى آليات الصيدِ
والتجارَ
والقادةَ
والعسكرَ
يأوى كل أرباب الفتنْ
كان لا يقرأ فى التاريخ
إلا عن عذابات المدنْ

ربما كان يعدّ الخطط الأولى ليهرب
فاشترى بيتاً
وفَانوساً
وقفطاناً
وسيفاً وكتابْ
ثم باع الله ما يرغب فيه
ـ ربما يزعم أن الله لا يخشى عذابات المدنْ ـ
وتحلّى بصفات الطيبينْ
إنه السيِّدُ
نحن التابعونْ

القاهرة : عبد المنعم رمضان



روبابيكيا

إبراهيم فهمى

قال باعة العِنَّابِ الوافدون إلى البلاد مع هوجة السد حينما رأوه « يومك يا خميس يومك » . . قالت النساء القاعدات على عتبات البيوت كيفما شئن وكأن لا أحد هنا ولا أحد هناك « فين ياغايب لك زمان . » وقالت النساء « الشلالوكى » كلاما آخر لم يفهمه « خميس » الغائب منذ أيام كان يطرق فيها أبوابِ بيوت النساء البحراويات « والشلالوكى » وبنات الحارس وحارة السمك فيخرج له الصغار بالخشب الكسر ومخلفات الكهرباء من خير السد لكن النساء يخرجن له فاتحات أفواههن وصدورهن « شبرين » . . حينما يضحك على العيال بقرشين فيضاحكهن ويضاحك البناتِ البكريات يقول : « روبابكيا » ويشير بيده على كل نساء البلد إلاَّ البنات البحراويات من أرمنتِ الحيط وبحرى ، ساعتها يضحكِ الرجال وكانوا قد عادوا توّاً من وردية السد ويضحك باعة العِنَاب والسمّاكة وتحتاج النساء جرأته كلما جاء . .

وضع « خميس » يده اليمين تحت أذنه والعمامة أمال رأسه قليلا وقال : روبابيكيا . أمسك بالحرف الأول فى فمه ورمى آخر الكلام . إلى آخر بيت من حارة سوق السمك وقع على رأس أصحابه ، رأى من طرف عينه سائحة تحتفظ بشمس الشتاء على ظهرها العارى ومواضع أخرى وتتخلص من أكوام الحجارة وعيون الرجال . قال« : آلو . . يامنجة » . لم تلتفت إلى فمه المفتوح وعينيه . أخذت له صورته وصورة لأكوام الحجارة التى كانت بيوتا ثم مضت . أعاد الصغار رأسه التى استدارت خلفها وفتحوا عينيه على ما فى أيديهم من بقايا البيوت . بعد أيام سبعة . ذكرت فيها النساء حسنات الموق والسوءات ثم أرجعن الحكاية إلى طمع أصحاب البيوت من « السمّاكة الذين تركوا رزق النهر وأقاموا البيوت لعمال السد من بحرى وقبلى على (وش) الأرض منذ أيام كانت .

. . قال « خميس » روبابيكيا . رمى النداء على بنات الحارس القاعدات أمام البيوت واللاتى تركن الفيلم العربى . كى يسمعن . « محارب » . الذى سيخرج فجأة يأتى من خلفهن فيضحكن يصقن قليلا فى صدورهن . ثم يخبئنها منه . ويفتحن كراسات التعبير لكى يكتبن من فمه عن الحرب الأخيرة لكنهن نظرن للشمس التى تقفز على كتف السماء فقلن : تأخر . « محارب » . لذا وقفن ثم تأوهن وضعن أياديهن على أردافهن أنزلن القش والتراب بالراحة ونظرن الذين ما كفوا عن النظر إليهن . ثم دخلن البيوت التى لم تسقط بعد . ففتحن على « الفيلم العربى » . . قال خميس « روبابيكيا » . ورمى النداء . هناك حتى أوصله إليه . أمسك الكلام من أوله مد النداء . حتى ضربه به . على مؤخرة رأسه النائمة فايقظه . قام محارب نصف قومه فتح العين فى الصباح القادم من البحيرة وبيوت النوبة الغريقة ونوافذ الفنادق المعطرة بالنساء والقادم أيضاً من وجوه الناس بالسيل الريفى ومصحة الصدر وسوق الحارس . أراد أن يمرح كما الدجاج المتبقى حياً مع الأنقاض ، لكنه رأى قدمه المعدنية تضعها أمه بعيدا ولا تحسبها مع الحجارة والأثاث الكسر ، أعاد ترتيب جسده وأنقصه قدما ، أشار لأمه على حجر هناك كى تزيد به الكومة الكبيرة ، ثم عاود النظر إلى خميس فرآه يضع يده اليمين على أذنه اليمين ويميل برأسه لكنه قال . آلو يا منجة ، فعرف أن سائحة عارية تمر الآن ، فضحكت النساء والنساء « الشلالوكى » ، قالت واحدة من البنات « العايقات » ، لمّا وقعت علينا بيوت السمّاكة كانت الهزة شديدة يا بنات قسمت كل شىء اثنين . اثنين . يابنات : الملاعق . الأطباق . الجدران . أمّا أنا وزوجى على السرير الناموسية فكنا واحد . ولم يفصلنا شىء وكلما زرته فى المستشفى أورانى مكان الحجر الذى سقط على ضلوعه فحطمها . أوريته جسدى قلت له جسمى موجوع حتى الساعة لكن ليس من أحجار البيت فضحكت النساء وضحك خميس . وضع يده اليمين تحت أذنه والعمامة . قال : البحر واحد لكن السمك ألوان .

فرميته بقشر الفول السوداني ونوى التمر ثم بكيت . المرأة التي دمعت عيناها من الضحك على خميس . قالت : كانت جارتي « رحمة تقول لصاحب البيت . الله لا يكسبه أبداً . تقول : نقسمها البلد نصفين . قصدها يا بنات على الأجرة الزيادة من طرفه لكنه أعطاها ظهره وقال : وهو يملأ عينه من الشرخ الواضح في الجدار . لسوف أبيعها (لهم) أرض فضاء ولا أرى الصبح على وجه واحدة منكن يا حارة من أبوها همج وابتسم عندما قال : (لهم) .

قال خميس : روبابيكيا . . فعرف أنه لم يغادر الحارة بعد وأمه تعد الحجارة حجرا حجرا وتسند صورة الزفاف على مكان آمن على الأرض وتحت السماء التي لن تسقط . جعلت وجه « أبو محارب » كما هو للسماء نظفت وجهه بشال القطيفة النظيف . ونظر محارب إليه فرآه مازال مبتسماً رغم البيت الذي بناه طوبة طوبة ووقع . حاول أن ينهض واقفا فيسلم عليه ويؤدي له التحية كما كان بلباس الميري ولكنه نظر إلى قدمه المعدنية تماما كما كانت في مكانها وراء الباب والتزم مكانه .

قال خميس . « روبابيكيا » وقال يا منجة في آن واحد . رمى لأمه بحجر آخر وضعته فوق الحجارة فأضافت رقما آخر . وضع يده في جيب السروال وأخرجها بسيجارة باقية من ليل الأمس الطويل وضع يده مرة أخرى فكانت ورقة من موظف التنظيم بها وعد بالسكن أولوية من تاريخ سابق وضع يده مرة أخرى في جيب السروال فكانت صورته وهو في الجندية بكامل هيئته قبل العبور بأيام يُصفر من فمه . لبنات الحارس الواسعات العيون ويدور غطاء الراس (البريه) على أصبعه وضع يده للمرة الأخيرة وأخرجها فكانت بضعة قروش قسمها على أيام ثلاثة . أربعة . فلم تقبل القسمة . إلاّ على يوم واحد . حسب السكر والشاي وبعض الفول . تأمل صورته وهو مفروق الشعر . وأخرى وهو يقف على عتبة البيت مع التمساح المحشو تبناً من بحيرة ناصر . قال أبوه يومها . التماسيح تكاثرت وراء جسد السد ، صارت يا ناس مثل الحيتان . لأنها أكلت المومياوات والأسرار التي تركها (الجدود) الأحبة هناك في أرض النوبة وصورة للجدود وهو يرسمهم على ظهر البندقية مرة يمسكون القوس ويفقأون به عيون الهكسوس ومرة في يدهم المباركة حزمة قمح وحزمة من الأسارى .

نظر إلى صدر أخته الذي خرج من صدرها فجأة تماما كما في النهر حين يفيض ولا أحد يراه قالت له أمه . تشب البنات كما الملوخية . قال لها : ادخلي يابنت . لما وقفت وجسدها مكشوف لكل الناس . لكنها ضحكت عندما لم تجد جداراً يداريها . فأحس أن شيئا آخر قد نقص من رجولته غير ساقه .

نظر إلى التاريخ القديم المكتوب بالوعد على ورقة موظف التنظيم وسأل أمه عن تاريخ اليوم فقالته بالشهر العربي وقاله بالأفرنجي ، وحسب الفارق بين التاريخين فوجده ثقيلا في فمه كذلك قال له وهو يفتح له علبة سجائر « الكنت » . هي لعنة السماء حلت عليكم يا شلالية من النهر والسائحات ومرة أخرى ذهب إليه في مكتبه فطلب له شاياً قال له : أنت يا « محارب » تحب النهر والسائحات وشركة كبيرة قال : اسمها بالأفرنجي ، تريد الأرض بالسعر الفلاني وينالك قرشين فنظر بيته الذي يطل على النهر ، والغرب والمعابد والتمساح المعلد على بابه فتركه ومضى ، ونظّف قدمه في (الدواسة) من عقب السيجارة « الكنت » الذي علق بها وهرسها بكلتا قدميه . .

قال خميس : روبابيكيا . روبابيكيا . وألقى لأمه حجرا آخر . حجرين . ثلاثة . أضافتها على كومة الحجارة قالت له لا تبع التراب وكيمان الحجارة برخص الفلوس . والأرض لها من عليها . قال خميس : « يا منجة . آلو يا منجة » . فعرف أن سائحة أخرى تمر . نظر للشمس التي يحبها فوجدها متنشرة أمام عتبات البيوت على الشارع فعرف أن البنات قد انتظرن بما فيه الكفاية وكن يتركن « التليفزيون » والمسلسل ويتركن الفيلم الكرتون للأطفال ويتحلقن حوله وكان في باله أن يحكي لهن عن ساعات الحصار وقت كان يحفر الصحراء المقدسة وراء قطرة ماء ثم يضرب الأرض بقدميه كطفل ، يتمنى أن يتفجر الماء من تحته ثم يعدهن أن يكمل لهن الحكاية في وقت آخر . فيتركن موضوعات التعبير ناقصة المعنى حتى يعود .

أشعل السيجارة بعد أن أقامها كإصبعه ، حلقت دوائر الدخان مع شعاعات الشمس حول كومات الحجارة وتوارت في شارع السوق ثم التحمت مع سحابات الدخان الصاعدة من المقاهي التي على الطريق ، انطفأت فأشعل مرة أخرى وأشعل كلام موظف التنظيم الذي حينما أخذ له شهادة البلاء الحسن وعاهته وساقه المعدنية والوعد بالأولوية بمسكن ، من مساكن السيل الريفي ، أقفل الدفتر في وجهه وقال له إجراءات . . أرادت أمه أن تبحث لأخته عن حائط فلم تجد ؛ فعرف بالبداهة ، أن الدورة قد فاجأتها الآن ، حلت الأم جلباب البنت والغيار وقالت لها : على جارة لهم فيها دم وعرق . نظر محارب لأمه ورمى لها حجراً آخر وضعته على كومة الحجارة ، نظر للجير والألوان ، قالت له . الحجر من حجره الحاصل فأعاد من قلبه ليلة كان فيها صغيرا . كانت أمه تنتظر أباه . حينما يأتي من النهر . ترش له العطر على أنواعه وتقول له « يا أبو محارب » . وتترك باب حجرة الحاصل مفتوحاً . . على سرير الدخلة (الناموسية) وتلم القميص المبلل من على الحبل وتقول من فمها « لسه » ، وأبوه يأتي ويغتسل ويتعطر ، يقعد على السرير المنجريب يلتقط النجوم ويرصع بها عمامته يغني أغنية من أغاني السد « لعبد الحليم حافظ » فترد عليه بأغنية من أغاني النوبة « الشلالية » ، « الأصول » في أسوان بحالها ويقول لها في هذه الليلة بالذات يا سكينه ولا يناديها باسم ابنها كما نساء الحارس . ثم تدخل تلم القميص الذي جف في يدها . وقبل أن يدخل وراءها يقول له : ادخل حجرتك يامحارب تنام بدري . فتغلب النهار ثم يرمي عليه الكلام مرة أخرى . يقول : كنت تنام على السرير فتفكه من أبوه . الآن صرت مفلوتاً مع البنات السائحات في عرض النهر . ورأس أبي لا أنزل النهر ولا أتوضأ فيه أبدا فيسمع له ويدخل حجرته . فيدخل أبوه وراء أمه المنتظرة . ويفتح الكاسيت على « حسن جازولي » فيغني يا صندلية . يا . يا مهلبية يا . ولا يدع الولد في الحجرة الأخرى يسمع صوتيهما حين يكونا كالأطفال الصغار .

وفي الصباح يلبس الأب عفريتة زرقاء ويوقظ محارب كي يلحق

بالسائحات ليعبربهن النهر قبل العيال الشلالية البحارة ثم يذهب إلى قطار السد ويعود فى قطار الوردية المحمل بالصناديق والموتى وعمال الوردية الذين يغنون للسد ، وفى يوم عاد مع الأحبة فى واحد من الصناديق الموتى . قال الزمايل : جاء القدر يسعى فى حجر مقدس من أحجار المعابد المدفونة تحت المجرى . طار به لغم البارود فطير برأسه . لكنه كان يغنى المقطع الأخير من موال السد .... وأدى أحنا بنينا السد العالى ...... » . نظر إلى صدر أخته جيبعه ، فوجده قد خرج من الثوب الذى تمزق على صدرها فى الجنب اليمين . قالت أمه : البنات لهن السترة ، الرجال والبيوت وبحثت عن رجل فلم تجد وعن بيت ولم تجد .. قال خميس : روبابيكيا . ورمى النداء حتى وصل إليه . عد القروش القليلة مرة أخرى وقسمها على الأيام الباقية ولم تقبل قال لأمه علبة سجائر ولو بالدين من عند عبد التواب البقال . فقالت له . فى حياة أبوك . لم أفعلها . ولم يمت أحد من الجوع ، وأبوك بعد الستين ترك النهر حينما ناداه السد ، فغنى مع صغار المدارس حتى النفس الأخير ، ولم يصبنا قرش واحد من المعاش ، سمعتها البنت فقامت رمت الكراريس من يدها نظفت سباط التمر الجاف ، أمسكت بسباطتين . كى تصنع مكنسة أو اثنتين . تقف بها مع بنات (العِنَاب) فى سوق الحارس والسياح والأغراب يدفعون دون فصال . قال خميس : « روبابيكيا » . ورمى النداء حتى وصل إلى أمه . فحرَّك عينيها فى كل شىء قريب منها . فتشت عن شىء ولم تجد قال خميس . روبابيكيا . فاشعل باقى سيجارته . نفث حلقات الدخان . وحلق وراءها بعينه حتى خميس . والنساء الجارات اللاتى وقفن وفى أيديهن أخشاب وأشياء كثيرة والبنات اللاتى خرجن تواً من الفيلم العربى وتحدثن به على عتبة البيت .

قبل أن يذهب محارب للعسكرية كانت البنات جميعهن يدخلن ويخرجن على أمه يعلن لها . يا أمى يحملن عنها الثقيلة . وينظرن له من تحت إلى تحت . ومن تحت إلى فوق ولما عاد من الجيش كانت أمه تذكر له البنات كما يريد أن يراهن لكن الجرح الذى تخفى تحت جلده جعله والسرير العنجريب شيئاً واحد . ثم استبدل الحياة الدنيا بساقه وقال له الطبيب حينما خرج من المستشفى يا بطل وامتنعت البنات عن النظر وراءه حتى يغيب . أدخل يده فى الجرح المصاب . تأكد أن الذى فى كتفه ليس إلاّ العرق وأن الذى يطنّ هو صوت البواخر العابرة وليس صوت الدانة التى نهشته . رأى أمه تمشى بعرض البيت مشت باليمين ومشت باليسار حاذرت أن يفلت منها الدجاج المحبوس فى وسط قوائم الحجارة لكنه أفلت منها ، حاول أن يمشى فى وسعة البيت كما الدجاج بقدمين ولم يقدر ، رمى لأمه حجراً آخر أضافته إلى كومة الحجارة ورمت الحجارة ورمت أخته (مكنسة) أخرى أضافتها إلى كومة المكانس وعدّت الأم من جديد أحجار البيت وعدت الأخت من جديد المكانس ..

قال خميس . روبابيكيا ولم يقل آلو يا منجة . فعرف أنه لم يبارح الحارة بعد . ثم قال « يا سمارة حبك جننى » . فعرف أن واحدة شلالية من بنات النوبة قد مرقت أمامه الآن النساء والبنات المنتظرات أمام البيوت قلن : الولد لا يأتى بعد ، والشمس فوق رأس السهل فدخلن البيوت وراء فيلم القناة الثانية . واحدة من البنات رأت « محمد منير » يغنى قالت الولد من إبريم النوبة لكنه لا يغنى مثلنا ثم رقصت وغنت أغنية نوبية ردَّت بها البنات بها على « منير » فتركته . وصفقن ورقصن لها . وإن كن يتأملن شعره ووجهه وتعلن : يا ولد .. قال خميس : روبابكيا . ومد الحروف الأخيرة من الكلام . فضربه على مؤخرة رأسه . وأوشك أن يدير ظهره لحارة « السَّماكة » . نظر « محارب » إلى البيضة التى جاءت بها أخته من دجاجة بيَّاضة وحبات القمح فى طبق الخوص وكاد أن يعدها على يديه وأمه مازالت تخيط التمساح الذى أوقعته الهزة من مكانه .

قال خميس : روبابيكيا .. فأعاد « محارب » النظر فى حاجياته من جديد لم ينظر للأخشاب الكسر وقطع الحجارة والتمساح المحشو والأبواب والسرير العنجريب الذى وضعته أمه فى أسنانها قال خميس : روبابيكيا .. فنظر محارب إلى حاجياته التى أفلتت من أسنان أمه ، الطلقات الرصاص الفارغة والحزام (القايش) والبدلة الميرى ، حاول أن يدارى الثقب الذى نفذت منه الدانة ، لكنه تركه كما هو ومد يده من خلاله ، نظر إلى النقش الذى نقله من البردية طبق الأصل على موضع الصدر ، عند القلب من السترة ، فوجده كما هو ، والصحراء كانت فى يده شراعاً فى يده بطوبة وأزرار السترة الكاكى مفتوحة ويكاد السلاح أن يكون فى يده قوسا كما الجدود الأحبة ، والقناة نهر أوله القناة وآخره الشلال ، كان ينتظرهم ساعة أن يمارسوا الحب مع البنات علانية على الضفة المقابلة فيستعجل الأمر من القائد بالضرب .. يضرب .. فيدخلهم جحور الدشم على الخط المزعوم .

قال خميس : .. روبابيكيا .. فعد محارب حاجياته مرة أخرى واستثنى البردية من ميراث الأب ، كان أبوه يقول له ، لا أحد مثله . أبوك يشم رائحة البرديات من الحجر الأصم والمهنة تركتها منذ أن دخلها العيال الأفنديات ، وارتبك لسانهم فى كلمة واحدة (افرنجى) وكلما فرغت يده كان يحكى له عن الجدود الأحبة المصورين بالنور والنار على البردية . ويصف له النصر . ويقول له ، هذه أم البرديات .

قال خميس : روبابيكيا .. روبابيكيا .. ولم يقل « يا منجة » ..

فعرف أن السائحات الآن قد نزلن النهر . وخشين الشمس التى تنسى نفسها على لحمهن العارى . كوم البدلة . والحزام . والطلقات . دوَّر « البريه » على إصبعه كما كان يفعل . ووضعه على رأسه . أشعل الجزء الأخير من سيجارته وأرسل حلقة من الدخان عبرت البيوت حتى خميس ، وضع يده فى الخرق الذى نفذت منه الدانة اللئيمة ، كان القائد قد طلَبَ منه بالرجاء البدلة كى تجاور أوسمة الجنود والمنتصرين . فقال : أحتفظ بها مع صورة أبى ، وأحتفظ بها مع الجدود الأحبة المصورين بالنصر فى أم البرديات .

قال خميس : « روبابيكيا » ، وكاد أن يدير ظهره لسوق السمك . فقام .. طلب من أخته قدمه ـ التى فى مكانها ، موضع الباب تماماً ، ألبسها قدمه الناقصة ، أخذ البدلة وترك أمه وأخته وأكوام الحجارة وأبوه الذى يبتسم له والجدود الأحبة على البرديات ، دارى الرقعة الظاهرة من مكان الدانة الخبيثة ، وضعت أمه يدها فى

جيوب السترة والسروال فأخرجت ورقة أخرى بتاريخ سابق عليها وعد من مديرية الشئون بكشك سجاير وعتاب فى شارع المدينة الواسع ، وعليها تأشيرة حمراء بحجم كفته .. « عاجل » .. أخذها من يد أمه ومزقها فعادت تعد المكانس فى يد البنت قالت له : لا تنس الإسبرين وإيشارب لرأس أختك والفول وصابونة غسيل ماركة الشمس ، وميكروكروم حتى وصل إلى خميس ، كانت البنات قد احتمين من شمس الصيف فى مداخل البيوت .

قال خميس : .. روبابيكيا .. ثم رمى البدلة فى صندوق العربة دون أن ينظر إليها ثم ضرب يده فى جيبه . وأخرج عملتين . وضعهما خميس فى يده . وعبر الشارع إلى السوق دون كلمة .. قال خميس : « روبابيكيا . » وقال : « يا سمارة حبك » جننى .

أطلت أخته من بين كومة الأحجار . وقالت له . الإيشارب يا « محارب » .. الإيشارب .

القاهرة : إبراهيم فهمى



الرواية المغربية.. واقع وتساؤلات

مصطفى بغداد

نظم مؤخراً اتحاد كتاب المغرب ندوة بمراكش حول الرواية المغربية ، وقد كان شعار الندوة هو « واقع وتساؤلات » وقد رسمت الندوة ، بما تخللها من عروض ، ومداخلات ، وشهادات ، واقعاً ، وأثارت تساؤلات رئيسية .

وقد كان محور الجلسة الأولى « تكون الرواية » قدم خلالها الأستاذان : « عبد الرحمن بوعلى » ، « وأحمد اليابورى » ، عرضين .. تلتهما مناقشة .

يطرح عرض عبد الرحمن بوعلى ملاحظات قصد منها مناقشة الرواية فى المغرب ، ومرجعها السوسيو ثقافى ، ليستقطب بعض أوليات الكتابة فى الرواية العربية عموما ، ثم يتخلص العرض إلى إبراز بعض العناصر والمظاهر التى تبدو أكثر اتصالاً بواقع الرواية المغربية ، خلال تمرحلها ، وتبلورها الدائم ، من ابن جلون ، إلى عبد الكريم غلاب ، وربيع مبارك ، ومحمد زفزاف .. وغيرهم .

وكنتيجة للوضع الثقافى بالمغرب ، حيث يستمد الحقل الثقافى نسقه من التزاوج الحضارى بين الذات المغربية بخصائصها ، والغربية بإفرازاتها ، وقد ظهرت سيولة كتابية تجمع أنماطاً كتابية مختلفة كل الاختلاف ، الكلاسيكى (معظم روايات ربيع) والمفرق فى الجدة إلى حد التسيب (المدينى) والوسط بينهما (زفزاف) .

وبعيداً عن هذه المظاهر الشكلية يؤكد البحث أن الواقع هو المرجع الأساسى لكل إبداع ، ومن ثم فالرواية المغربية لا يمكن أن تفسر بالإسوسيولوجيا ، بالبحث عن علاقات التجانس بين عطائها الأدبى وبين بنية الواقع .

ونتيجة لذلك يتساءل أبو على : هل توجد علاقة تجانس بين الواقع المغربى والبنية الروائية ، ويفضى به السؤال إلى أن الواقع الاجتماعى يشكل الركن الأساسى فى الأعمال الروائية المغربية ، حتى لكأنها مجرد وثيقة مسجلة لهذا الواقع ، أكثر ما هى مفككة ومركبة له .

ومن مظاهر الرواية المغربية البارزة ، طغيان « الشكل السيرى » ؛ ومن مظاهرها ما يمكن أيضاً أن يطلق عليه « إشكالية البطل » ؛ أما ثالث المظاهر فهو المأزق الخاص للرواية عبر مستوى الكتابة ، حيث بقيت : إما رهينة للحِرفية ، أو سجينة الخوف من فكر القيود ، أو أنها سارعت إلى الخرق التعسفى والمجانى لقوانين النصّ الروائى الحديث ، مما يعنى خللا تشكو منه الرواية المغربية .

تلك باختصار بعض مشكلات الرواية المغربية التى تبدو وثيقة الارتباط بالواقع المغربى المعاصر ، وهى بالتالى تطرح العديد من التساؤلات التى تصبّ كلها : إما فى طبيعة هذا الجنس الأدبى الحديث وتقنياته الكتابية ، وإما فى مرجعها الأصلى ، وإما فى العلائق التى تقيمها الكتابة مع هذا المرجع .

أما عرض الأستاذ « أحمد اليابورى » فيتحدد من مقارنة تكون الخطاب الروائى بالمغرب فى شكليه : « السير ذاتى » ، « والتاريخى » ، وهما يمثلان المرحلة التأسيسية ، إذ يحتل الخطاب شبه الروائى بشكله السير ذاتى ، والتاريخى ، موقعاً متميزاً فى الأدب المغربى الحديث يجعله تتويجاً لسلسلة من التطورات التى عرفها النثر ابتداء من جنس الرحلة ، ومن هنا تلتقى السيرة الذاتية والرواية التاريخية بطريقة غير مباشرة (من الفترة ما بين الأربعينات والخمسينات) مع أجناس أدبية أخرى تحمل بصفة عامة طابع التأريخ للماضى أو للحاضر ، للوضع الخاص أو المصير العام ، ويضبط

الباحث أدواته الإجرائية بالإشارة إلى أن البحث عن التكوّن يمكنه أن يتكىء على تلاقح الأجناس الأدبية دون أن يسقط فى آلية التوالد البيولوجى ، وقد يلجأ إلى عاملى التأثير والتأثر فى أوسع معانيهما ، ولكنه يبقى رغم ذلك فى حاجة إلى ربط عملية الكتابة بالوعى التاريخى ، بمختلف درجاته ، كما يشير إلى إمكان تطبيق بعض المفاهيم البنيوية التكوينية ، دون التقيد بشروط « كولدمان » الصارمة .

أما عن الرواية التاريخية فيأخذها البحث من نماذج عبد العزيز بن عبد الله . . الرومية الشقراء ، أصيلا ، الجاسوسة السمراء ، حيث يلاحظ تشابك العنصر الدلالى مع الأيديولوجى مع الاجتماعى فى وحدة منسجمة ، فإذا كانت أحداث الروايات تاريخية فإن ترتيبها وتأطيرها لا يسير وَفْق ما يمكن أن يسمى بقانون التاريخ ، بل تغلب عليها حركة آلية تتمثل فى حتمية النصر ، والصدفة ، وقوة العقيدة ، مما يمكن معه استنتاج أن غاية الكتابة ليست وصف أحداث ، بل تقديم تصوّر خاص للتاريخ .

ويخلص البحث إلى أن تكوّن الرواية المغربية فى شكليها : « السير الذاتى » « والتاريخى » ، مرتبط بأنماط تفكير وتعبير معينة ، وبجدلية الحركة « السوسيو ثقافية » .

وفى إطار المناقشة طرح (ربيع مبارك) فى مداخلته بعض الإشكاليات مؤكداً أن هذه الرؤ ية السوسيولوجية الخالصة تؤدى بالفعل إلى اقتناص المواصفات الأساسية للرواية كفن ، كإبداع ، « فلو استعيض مثلا عن هذا التناول بتناول آخر ، يعطى الأهمية والتركيز للمكونات الفنية للرواية كرواية ، أو للشعر كشعر ، أو للقصة كقصة ، فحينئذ أشعر أننى إزاء نقد للعمل الإبداعى إنطلاقاً من خصوصياته ومقوماته » ، وباختصار . « لى مأخذ أساسى ــ يقول ربيع ــ على هذا التناول السوسيولوجى البالغ التركيز وغير المطعّم بالأدوات التحليلية الأخرى المستمدة من العلوم الإنسانية الأخرى »

أما (أبو يوسف طه) فقد أكد أن الفن الروائى . فى المغرب ، يعمل جاهدا على تكوين رؤ يا وتصورات وبنى شكلية معينة . وتساءل إلى أى حد تمّ تقييم التجربة الروائية ، دون القيام بتعسف فى شأنها ، ونحن نقرأها من خلال خطاب نقدى جاهز « يبدو لى - يقول ابو يوسف طه - إن الاتكاء على مقولات للآخر بشكل مستمر فى الخطاب النقدى ، يطرح التساؤلات عما إذا كان الناقد المغربى يمتلك فعلا تصورا صحيحا عن منهجه ، عن تصوره ، عن خصوصيات الكتابة الروائية فى المغرب بصفة أدق » .

وأشار (مصطفى يعلى) بعد ذلك إلى وجود تكامل بين الغرضين ، وأبرز أنه يمكن دراسة مكونات الرواية المغربية انطلاقا من أشكالها ، حيث كان من الممكن أن نعود إلى الرحلة المراكشية فى العشرينات ، ثم ننتقل الى السيرة الذاتية فى الأربعينات ، وبعدها مباشرة نخرج على مايمكن تسميته بالرواية القصيرة ، وفى الستينات نجد « زمن الماضى » و« جيل الظمأ » وغيرهما من الروايات التى يمكن أن نطلق عليها اسم روايات شبه ناضجة .

أما الجلسة الثانية فقد كان محورها السيرة الذاتية ، وقد ألقى فى البداية (حسن بحراوى) عرضا سجل فيه أن النص الأطوبيوغرافى قد بدأ يأخذ من النظرية النقدية الحديثة بُعدا شعريا جديدا ، يشكل قطيعة مع التفسيرات الكلاسيكية غير الدقيقة التى كانت تخلط إلى وقت قريب بين إشكالات مرتبطة بمجالات لا صلة بينها ، وتقيم علاقات وتداخلات بين فنون الترجمة والسيرة الذاتية . كما يسجل حسن بحراوى أن تطور وتنوع فن السيرة الذاتية ، فى العصر الحديث ، واكبه تطور وتنوع للمناهج النقدية .

ويحدد البحث السيرة الذاتية بأنها تقوم أساسا على الاعتراف من أحداث ماضية جاهزة ومنتهية عن طريق استرجاعها ، وإعادة إنتاجها نصّيا . ثم يقيم البحث ترتيبا أوليا لأهمّ الحالات الممكنة للتطابق ، اعتمادا على مقياس العلاقة الإسمية بين المؤلف والبطل .

ويختتم حسن بحراوى بحثه بالإشارة إلى أن الميثاق قد يأتى من خلال المقدمة ، كما فعل الدكتور مندور فى تقديمه لسبعة أبواب لعبد الكريم غلاب : « وهذه الذكريات تصور تجربة حية عاشها الكاتب فعلا » أو من خلال تقديم الناشر . كما فعلت ديباجة الغلاف الأخير فى « مجنون الأمل » : « إنها ليست رواية كما أنها ليست سيرة شخصية لسجين ، إنها مزيج من الشعر ، والسيرة ، والشهادة » .

وقد كان العرض الثانى لأحمد أبو حسن حول مفهوم جنس السيرة الذاتية من خلال نموذج ، ويسجل البحث فى البداية أن السيرة الذاتية المغربية لم تحظ بما حظيت به الأجناس الأدبية الأخرى من اهتمام النقاد والدارسين ، ربما بسبب العلاقة الوطيدة بين السيرة الذاتية والرواية ، غير أن قراءة السيرة الذاتية تفرض أدواتها الخاصة المميزة ، ونتيجة لذلك تم التأريخ للرواية المغربية بنص من السيرة الذاتية : فى الطفولة .

بعد ذلك يبين أبو حسن من خلال نص : « رحلة نحو النور » لمحمد الخضر الريسونى تعامل صاحب النص مع مفهوم السيرة الذاتية والنتائج التى ترتبت على عدم وضوح حدود السيرة والترجمة والقصة ، فالقارئ للنص يلتقى مع مفهوم يجمع بين القصة والسيرة دون تمييز بينهما ، ذلك أن المؤلف يعتبرها أحيانا سيرة ، وأحيانا قصة ، ويقيم أحيانا تداخلا .

وطبقا لنظرية فيليب لوجون عن السيرة الذاتية من أنها حكاية ارجاعية نثرية ، يحكيها شخص واقعى عن وجوده الخاص مما يفترض أن يكون المؤلف هو الحاكى ، والشخصية الرئيسية فى النص ، حيث يتوفر الميثاق الأطوبيوغرافى ، فإن رحلة نحو النور تخلق تشويشا ، إذ المؤلف هو الريسونى ، والحاكى ، والشخص الرئيسى ، هو حميد المشيشى ، وحتى باعتبار الاسم مستعارا يظل التشويش قائما عند القراءة ، ونتيجة لذلك فرحلة نحو النور هى سيرة ، وليست ترجمة ذاتية .

ويطرح بعد ذلك (محمد أبى حميد) فى مداخلته الإشكالية التى يثيرها هذا الموضوع ، والتى تكتسى أهمية بالغة فى نظره ، لأنها تلامس نقطة شديدة الارتباط بطبيعة تركيب الإبداع ، وبشكل خاص السيرة الذاتية . ويتساءل : هل فى إمكان أى مبدع أن يكتب

سيرته الذاتية ؟ . ويجد الجواب عنه من خلال تصور الجهاز النفسي عند فرويد الذي يكشف أن كتاب السِّيَرَ يُسبِغون كثيرا من الحقائق على بطلهم كمال جانب النقص فيهم ، مما يحول السير الذاتية عن ذاتيتها .

وفي إطار ممارسة هذا الإجراء المنهجي ، على السيرة الذاتية في المغرب ، يقول الباحث : « إننا لن نقول بكل بساطة أن بومهدي في رواية « أرصفة وجدران هو « محمد زفزاف » ، وأن « عبد الكريم غلاب » في « سبعة أبواب » هو نفسه « عبد الكريم غلاب » ، أو أن « عبد المجيد بن جلون » هو نفسه ذلك الطفل الذي صوره في مؤلفه ، فالذات تصبح موضوعا للتأمل ، وكتابة السيرة الذاتية الفنية تتدخل فيها فعاليات التخيل ، والإيهام بالحقيقة ، مما يعني استحالة كتابة سيرة ذاتية خالصة ، وبذلك فهذا النوع الذي يميزه نقاد الأدب عادة عن الرواية ، لا يختلف في الواقع اختلافا كبيرا عنها . وما يميز السيرة عن الرواية هو تصريح الكاتب ، رغم أن تصريحه ليست له قيمة خطيرة ، ذلك أن الناقد الجاد سيبحث عن مدى الانسجام الداخلي في العمل .

بعد ذلك أثار (قمري بشير) مسألة منهجية على مستوى الوصف الروائي ، وعدم الوقوف عند هذا المستوى ، حيث ينبغي التأويل ، ذلك أننا إزاء خطاب روائي يتخذ مستويات أو طوبيوغرافية أو مرجعية : هل يمكن التوقف عند تحليل بنية الضمائر ، والأسئلة النحوية ، أم ينبغي الانطلاق من الدلالة ؟ حيث ينبغي عدم الاكتفاء بالمستوى اللغوي ، النحوي والتركيبي ، بل ينبغي الانتقال إلى المستوى الدلالي .

ومن جهة أخرى أبرز « عبد الرحمن جيران » في تدخله أن تطبيق مجموعة من المعايير تتعلق بالجهاز النظري الذي أنجزه « فيليب لوجون » ، هذا التطبيق جعل « حسن بحراوي » يسقط في أخطاء نظرية ، خصوصا فيما يتعلق بالتمييز بين الجنس الروائي ، والجنس السِّيَري ، وقد نتج الخلط عن عدم التمييز بين الأنا المنتجة للنص ، وبين الأنا الحاضرة كبطل في النص .

أما « عبد الصمد بلكبير » فقد أكد غياب الحديث العلمي في تظاهراتنا الثقافية ، بما يعني وجود أزمة في النظرية ، وأزمة في المنهج ، وفي هذا الإطار يمكن طرح سؤال حول السؤال : هل هو سؤال مشروع ؟ والشرعية هنا ليست بالطبع شرعية قانونية ، ولكنها شرعية نظرية وعلمية ، ذلك أنه يمكن أن تنصب المناقشات في إجابات فاسدة إذا كانت الأسئلة نفسها فاسدة . وأكد « بلكبير » أنه يجب أن نمارس عبر الأسئلة التي أبدعها واقع آخر نقدا قبل أن نعرفها ، لكي نطلقها على واقع مغاير هو الواقع المغربي .

وقد كان محور الجلسة التالية مكونات الخطاب الروائي بالمغرب ، ألقى العرض الأول « عبد الحميد عقار » والذي انطلق من فرضيتين ، تركز الأولى على تعريف إجرائي للرواية يشدد على العلاقة بين الإجراء النصي وبين الموقع الاجتماعي للذات ، كما يشدد على أهمية النسق السردي باعتباره مكونا أساسيا للخطاب الروائي بالمغرب بين مستويين يتمحور فيهما الخطاب الروائي بالمغرب :

مستوى السرد الطولي القائم على حياد ظاهري للمؤلف من خلال التركيز على السارد الكلاسيكي . ومستوى السرد المبتعد عن الخطية إلى هذا الحد أو ذاك .

وفي ضوء الفرضيتين اهتم العرض بتحليل المكون السردي في رواية الغربة ، هذه الرواية تقوم على السرد المقطَّع ، المبتعد عن التسلسل الخطي ، والمبني على تعدد وتداخل المحكيات ، والآلية التي تضبط هذا الأسلوب السردي تقوم على التفريع في مستوى المحكيات ، والتوازي في بناء الجمل والتراكيب ، والتناوب في التقديم السردي وعرض وجهة النظر . هذا الاختيار يجعل من التمثيل طابعا مهيمنا في الغربة ، وهو الطابع الذي يجعل التمظهر السردي يستوعب ما هو دراسي ، كما أنه يسمح باستخلاص تصور معين للزمن ، وهو التصور الذي يمكن تجسيد وجهة نظر الشخصيات ، ومن ثمة وجهة نظر المؤلف ، وهذه الطريقة في الأداء السردي ، وفي تصور الزمن ، تجعل السؤال الرئيسي في الغربة ليس هو : ماذا وقع ؟ بل يصبح : لماذا وقع ما وقع بتلك الكيفية ؟

أما « بنعيسى أبو حمالة » فيرى أن المتتبع للإبداع الروائي بالمغرب يضطر إلى استحضار اسم المديني كلما تعلق الأمر بمطارحة مسألة التجريب ، وأن ما يشفع لهذا الاستحضار الأتوماتيكي هو السلطة التي رافقت الكتابة المدينية من حيث الخصوصية الأسلوبية واستثماراتها البلاغية . ويؤكد بنعيسى أبو حمالة أن ما يبرر شعرية أي عمل روائي هو عنصر الانسجام كما طرحه « لوكاتش » في (الروح والأشكال) وطوره « جولدمان » من خلال مفهوم العالم والوحدة .

بالنسبة للمناقشة تدخل « قمري بشير » مناقشاً الطرح الذي قدمه « عبد الحميد عقار » حول ما يدعو إلى التركيز على بنية السرد في رواية « الغربة » ، ذلك أن بنيات السرد لا تؤدي إلى أكثر من الوصف الداخلي للنص ، وأشار إلى أنه لم يفهم من تدخل « عبد الحميد عقار » معنى الخطية والتسجيلية ، ذلك أن الخطية — يقول قمري — هي مبدأ داخلي للخطاب ، في حين تتعلق التسجيلية بما وراء الخطاب .

أما بالنسبة لمداخلة عبده جيران فيتعلق الأمر بتحليل وظيفة المرجع ، حيث يفيدنا المرجع أكثر من مبدأ الصنعة الروائية ، حيث يستطيع الكاتب أن يوفق بين مستويات الواقعي ، والمتخيل ، والمحتمل .

ويؤكد « عبد الرحمن بو علي » في تداخله ، اعتقاده بإمكان تطبيق النظرة الألسنية بالنسبة للمرجع ، ومن الناحية اللغوية تنقسم الكلمات إلى قسمين :الكلمات المرجعية »والكلمات اللامرجعية» ولا يمكن دراسة المرجع من داخل النص الروائي ، ولكن يمكن دراسته من خارج النص .

أما المحور الأخير من هذه الأيام الروائية فيتعلق بالنقد الروائي بالمغرب ، نركز هنا بالأساس على مداخلتين ، مداخلة « محمد زهير » ، ومداخلة « محمد الدغموصي » ، يرى « محمد زهير » أن الهدف المركزي من المداخلة هو تحسس طبيعة الممارسة النقدية الروائية في بعض الكتابات التي تعد مقدمات لها خلال فترة الاحتلال ، من أجل هذا عمدت إلى مقاربة أحد النصوص النقدية النموذجية لعبد الرحمن الفاسي ، يتعلق الأمر بدراسته التحليلية

لرواية كرم ملحم « دمعة يزيد » . وقد حاولت مقاربة هذا العمل النقدى من ثلاثة مستويات تشكل محاور مرتكز دراسة « عبد الرحمن الفاسى » : مستوى بيوغرافى جد مختزل ، ومستوى تاريخى يشكل محتوى النص الروائى ، ويلاحظ « محمد زهير » أن « عبد الرحمن الفاسى » لا يهتم به كتكوّن جديد عبر الشكل الروائى ، أى كإبداع ، ولكن كمادة تاريخية أصلا . أما المستوى الثالث فيولى أهمية جزئية للبناء الروائى ، ومن هذا السياق يلاحظ أن العمل الروائى يلتبس بالعمل القصصى وأن الناقد يبدى ملاحظات انطباعية عن غرائبية الأوصاف عند الروائى .

هذه بعض من سمات هذا الخطاب النقدى ، وما يمكن أن يثار حوله من أسئلة ، حول طبيعة مكوناته ، ووظيفته ، وإذا كان من الصعب اعتبار خطاب يلتبس فيه مثلا الروائى بالقصصى خطابا نقديا روائيا ، فإن هذا لا ينفى أهميته المتميزة فى اتجاه وعى النقد الروائى بذاته .

أما « محمد الدغموصى » فيتناول فى عرضه وضعية النقد الروائى بالمغرب من خلال تقديم نظرى يحدد النقد كقراءة منتجة لخطاب ما وراء الأدب ، وهو مشروط بالتماسك والملاءمة ، وهذا التحديد العام بفدر ما يقز بشرعية تعدد أشكال القراءة ، يمنع كثيراً من الكتابات من دخول المجال النقدى .

ويقدم « محمد الدغموصى » وصفاً عاماً لوضعية النقد الروائى بالمغرب من حداثته التى ترتبط بمرحلة الاستقلال ، مع الإشارة إلى بوادر هذا النقد فى الأربعينيات ، ومن حيث مصادره ، الكتب والمجلات والجرائد والروايات والأطروحات ، ومن حيث مواقف المبدعين والنقاد من النقد عامة ، وهى فى نظره ثلاثة مواقف : موقف يصادر النقد بإلغائه ونفيه ، وموقف يصفه بصفات القصور والإرهاب ، وموقف يزكى اتجاهاً نقدياً ويلغى غيره .

ويرى صاحب العرض أنه لا يجوز أن نتحدث عن نظريات أو مناهج أو نقاد بالمعنى الدقيق ، وإنما عن اتجاهات عامة فقط ، وهى كالتالى مرتبة حسب حجم حضورها فى ساحة النقد : اتجاه واقعى أيديولوجى « الشاوى ، العوفى ، الناقورى » واتجاه انطباعى صحفى « غلاب ، السحيمى ، الحوزى » ، واتجاه جامعى بمعنى أنه يتم كدراسة جامعية « اليابورى ، الكنيعى ، برادة ، الحمدانى » ، واتجاه شكلانى : « إبراهيم الخطيب » .

وخلص العرض بعد ذلك إلى القول : إن النقد الروائى لكى يكون نقداً متماسكاً وملائماً ، لابد أن يعنى بتفاصيل الكتابة ، وأن يعنى بعد ذلك بتحديد المفاهيم التى يستعملها ، ولابد من الإشارة فى الأخير إلى أن الجمهور قد استمع إلى شهادات الروائيين المغاربة « عبد الكريم غلاب ، ربيع مبارك ، عز الدين التازى ، محمد الحساينى » وغيرهم .

المغرب : مصطفى بغداد



"بالأمس حلمت بك"
بذور القصة في المجموعة

محمد محمود عبد الرازق

حينما قرأت قصة : « بالأمس حلمت بك » للمرة الأولى قبل نشرها في « إبداع » سطع عندى نفس الفهم الذى قدمه الأستاذ محمد محمود عبد الرازق « للقصة » نفسها بعد نشرها مع اختلافات معدودة فى التفاصيل . ولكن قراءتها مع مجموعتها حددت مساحة اتفاقى مع المقال ، ووسعت مجال الاختلاف . . »(1)

تلك شهادة أعتز بها من ناقد نافذ البصيرة ، أما الاختلاف فى الرأى ـ الذى أشار اليه الأستاذ سامى خشبة ـ فلا يفسد للود قضية ـ كما يقولون ـ خاصة فى مجال القصة القصيرة . فالقصة القصيرة تشكيل حمّال أوجه ، كلما ظهر لنا وجه ، ظهر لغيرنا آخر ، وخفى عن كلينا ثالث . أو هى قطة أليفة صغيرة ، لكنها ـ كبقية أفراد جنسها ـ ذات سبعة أرواح ، كلما أزهقت (رعوننا روحا) ، عادت عفية بروح جديده . وكما تختلف موحيات العمل الفنى من شخص إلى آخر ، ومن جيل إلى جيل ، ومن عصر إلى عصر ، فإنه يتأثر بالعشرة .

القصة القصيرة وحدها ذات مذاق خاص ، وهى مضمومة إلى غيرها ذات مذاق آخر، برتقالة لها طعم المانجو ورائحة الليمون . ثمرة ذات نكهة جديدة ، وإن ظلت هى هى . وقد زودتنا المجموعة ببذور حية بذرت فى بعض قصصها وترعرعت فى قصة « بالأمس . . » فرأينا بصورة أكثر تفصيلا بهاء طاهر وهو يعمل ، وخاصة فى أجواء « الحلم » و « السحر » و « الذنب الصغير » و « الانغلاق الذاتى على المفاهيم الخاصة » .

فى قصة « سندس » نرى حلما آخر تحلمه « أم إدريس » . حلم مزعج لا تذكره . « لكنها تظن أنه كان هناك لحم نيىء فى الحلم . ليست متأكدة تماما ، ولكن ربما كان هناك لحم نيىء . سترك يا رب » . واللحم النيىء فى الحلم ، يعنى فى المأثورات الشعبية : « الخير » . لكنه يعنى هنا : « توقع الشر » وليست مخالفة المأثور الشعبى ـ غير المقصودة ـ هى ما يهمنا . وإنما الذى يهمنا هو : توقع الشر انبثاقا من الحلم . وقد تطور هذا الحلم « السندسى » فى قصة « بالأمس . . » ليطوق « الفعل » تطويقا تاما ، وهو يسيطر على نفسية البطلة ، ويؤدى بها الى الانتحار .

وكما يحاصر « الحلم » أم إدريس يحاصرها « الحسد » . فسندس الدلالة التى تدور على البيوت ببضاعتها « عينها والسم واحد » . وزياراتها لدار أم إدريس تسبب لها الضيق بل والفزع . وهى تخشى من عينها ـ بالأخص ـ على ابنتها الصغيرة . وها هى تقول للأم : « عينها واسعة وجميلة كعين البقر » . وما أن تنتهى الزيارة حتى تهرع الأم إلى « الكانون » ، وبالماشة تخرج جمرتين ، ومن جيب جلبابها ـ وكأنها فى وضع استعداد مستمر ـ تخرج فصا من « المستكة » وتجعل البنت تخطو فوقها سبع مرات . وعندما تلتحم النهاية مع البداية نرى « سندس الحلبية » بربطتها وصندوقها وعصاتها الطويلة كأنها ساحرة تطاردها الكلاب . فى البداية : « سمعت أم إدريس نباح الكلب خارج الدار . انقبض قلبها . من يأتى فى مثل هذا الوقت ؟ » . وفى النهاية : « خرجت الحلبية ، وسمعت الأم نباح الكلب ، وصرخات سندس عليه وهى تهشه ، فتنهدت . » .

ألا يذكرنا هذا الإيمان الراسخ بالحسد ، ثم هذه الطقوس « لصرف العين الملعونة » بالمعتقدات المنثورة فى قصة « بالأمس » عن « السحر المصرى » وقد تحولت إلى أداة مدمرة للبنت والأم ؟ لقد تذكرها سامى خشبة ، وأشار إليها فى العجالة التى خصصها للربط بين قصص المجموعة الخمس فى نهاية مقاله : « كأن هذا هو « السحر » الذى ذكرت الأم الأوربية « أنهم يجيدونه فى مصر » . . » .

وتعتبر هذه المعتقدات منطلقاً أساسيا من منطلقات الانغلاق الذاتى على المفاهيم الخاصة . وقد رأينا فى قصة « بالأمس » أن الأم قد قالت للغريب : « إنى أفهمك » . ولم تصرح بهذا الفهم . وأن الفتاة قالت له : « هذا سرى » . ولم نقف على هذا السر . ورأينا أن انتحار الفتاة كان نتيجة طبيعية لفهمها الخاص . وأن دمار الأم كان نتيجة طبيعية لفهمها الخاص . وقلنا إنه

فى خضم المفاهيم الخاصة المغلقة يضيع التلاقى الإنسانى على الضمير الجمعى . . يضيع الإنسان . ورغم أن قصة « سندس » لم تنته هذه النهاية المؤلمة ، ففيها بذورها التى تتولد من الشك فى الآخر ، والريبة فى تصرفاته . كانت الطفلة الصغيرة هى الوحيدة التى تتعامل مع الباطن من الظاهر ؛ دون أن تكلف نفسها ــ بحكم براءتها التى لا نعرف ماذا ستفعل بها الأيام الحبلى بالمستقبل من الماضى ــ عناء سبر الأغوار وتلمس الشكوك والريب . فترى سندس كما تراها عيناها : « انت حلوة يا سندس وحلقك حلو » . ورغم صغر سنها تسألها سؤالا كبيرا ينم عن مدى عمق الحب الطفولى ، والود المفعم بالخير : « انت أحلى واحدة فى البلد يا سندس . لم لا تتزوجين وتقعدين فى بيتك ؟ » . وكانت سندس تحتضنها وتقبلها .

●

وعلى المفاهيم الخاصة والاستنتاجات الخاصة تتشكل حبكة « النافذة » . والحكاية ــ كما يقول المحقق ــ « حكاية تافهة . أنا فى حياتى لم أحقق فى قضية تافهة كهذه . عندى اختلاسات وبلاوى كبيرة ، ولكن مصلحتكم تهتم بمكارم الأخلاق » . بيد أن التافه يتحول فى يد بهاء طاهر إلى شىء خطير . إدارة حكومية تواجه مدرسة بنات ، وتحال برمتها للتحقيق بتهمة « المعاكسة » . وتلك ــ ولا شك ــ حكاية تافهة ، وإن لم يقف الأمر فيها يُستتر عند حد المعاكسة : « أتريد أن تعرف الحقيقة ؟ إذن اسمع . سأقول ما هى الحقيقة . كل الموظفين ، كلهم يعاكسون البنات . كلنا ، والبنات يعاكسن الموظفين . كل واحد له صاحبة . البعض له أكثر من صاحبة . يخرج الواحد مع اثنتين او ثلاث ويذهبون إلى الكازينوهات . . أحيانا إلى البيوت ، وبعض البنات لسن . . . »

لكن ذلك كله لا يهمنا كثيرا . أو ليس هو هدف هذه القصة ، وإن كانت هناك أقاصيص وروايات وأفلام وحكايات قد أشبعتنا حتى التخمة اهتماما بهذا الهدف ، وخاصة تلك الأعمال الموجهة ، لا تلك التى تسير مع مسيرة « الفعل » وتتوقف عند توقفه . ولذلك لم تظهر هذه الحقائق سوى قرب النهاية . وقد استنتجنا حدوثها قبل الشكوى ، وعلى وجه التحديد بعد وصول المنشور الغريب الذى يحرم على الموظفين الوقوف فى النوافذ وانشغال الموظفين به : « وبعد قليل انتهت الحصة الأولى فى الفصل المقابل لنا . بدأت البنات يقفن فى النوافذ ويشرن بأيديهن ولكن أحدا لم يتحرك واكتفينا بالنظر من أماكننا على المكاتب . وتكرر ذلك بعد الحصة الثانية ووقفت البنات يتهامسن باستغراب ، ثم تجرأت واحدة فوضعت كرسيا فوق مكتب وجلست عليه بحيث أصبحنا نراها جميعا ثم وضعت ساقا على ساق وبدأت تزيح ذيل مريلتها بالتدريج ، والبنات يصفقن ضاحكات ، وعندما ظللنا جامدين فى أماكننا بصقت نحونا باحتقار ثم نزلت وأغلقت النافذة فى عنف » . لكن المؤلف لا يستحى فى هذه اللعبة ، لأنها ليست لعبته . كثيرا ما يفعل بهاء طاهر ذلك . يبدأ عاديا حتى نظن أنه غيره ، وأنه سوف يتجه بنا إلى طرق مطروقة من قبل ، لكنه فى اللحظة المناسبة ينحرف بنا إلى مهاويه الخطرة .

فى قصة « فنجان قهوة » نقرأ هذه الفقرة : « المرة الوحيدة التى بكيت فيها فى العزاء أتت عندما فكرت فى أحمد شعرت ساعتها أنى خائنة ومجرمة . لا فائدة . الكل ينسى . حتى أنا أنسى . نعم ، أنا أيضا خائنة . فى قلب العزاء وبينما كنت أفكر فيك يا أبى فكرت فى احمد . ساعتها صرخت « يا حبيبى . . يا بابا يا حبيبى يا بابا » . . نعم . . نعم . . كان حبيبى عندما رآنى أبكى مرة أخذنى إلى غرفته وقال لى « لماذا تبكى حبيبتى ؟ » وعندما سكت ضحك وهمس فى أذنى « بسبب شوقى ؟ » قال أنا أعرف أنك لا تحبينه وأن أمك تشاجرت معك بسببه . بالأمس شكت لى أمك من أنك تقطبين فى وجهه وقالت لى أن أكلمك لتعقلى . قلت « لا أحبه يا بابا » فقال « ولا أنا . . لن تتزوجى شوقى . . . . » .

« على الفور ، تقفز إلى أذهاننا المشكلة القديمة : مشكلة إجبار الفتاة على الزواج ممن لا تحب ، وغالبا ما يكون ابن عمها . لكن المؤلف يبدو كما لو كان يخدعنا ، وهو يعود إلى المجرى الطبيعى للقصة : مشكلة الأسرة المستورة التى فقدت عائلها والمعاش الذى لا يكفى . وتلك مشكلة أزلية أيضا ، لكن الذى يهمه منها ليس هو تصوير الترقب البائس الذى أبدع تصويره ، بقدر ما هو الخداع . خداع العم التاجر الكبير الذى يريد أن يتنصل من مسئوليته تجاه أولاد أخيه . هذا الخداع الذى يأتى من حيث يتوقع المرء صلة الرحم . . من حيث لا يتوقع المرء أن يأتى ، ليزيد عمق الهوة بين « الأنا » و « الآخر » . وتوضع هذه الفقرة فى مكانها الطبيعى وهى تنضم إلى المجرى وتشكل دفقة من دفقاته . فلا تتعدى كونها ذكرى . وإن ظلت تعمل عملها فى تضليلنا حتى قرب النهاية .

فى النهاية يعرض العم عرضا يقع على رؤوس أفراد الأسرة كالصاعقة . لو كان قد عرض ابنه شوقى . . حتى

شوقى الذى لا ترتضيه الفتاة زوجا لها لنظرنا إليه نظرة أخرى . لكنه يقدم عرضا جبانا يزيد من هموم الأسرة ، ويضطر أحد أفرادها إلى أن يصرخ فى وجهه : « خمسون سنة وتريد أن تزوجه لليلى ؟ هذا بيع وليس زواجا . . . لا تتكلم عن الله أيضا . . أنت لا تعرف الله . . أنت لا يهمك شىء . . أنت . . أنت أتيت إلى البيت وانت سكران وتريد أن تتزوج ليلى من سعيد أفندى لأنك . . لأنك تريد أن تتخلص منا و . . . » .

ويقوم الأخ الأكبر بصفع الأوسط الذى يندفع خارجا وهو يبكى ثم يواصل صراخه . وتدخل الفتاة حاملة القهوة إلى حجرة الجلوس ، ولا يجد المؤلف ما ينهى به قصته سوى تلخيص أحداث المعركة الساخنة على لسان الإبن الأصغر الذى كانت أمه تحيط وسطه بذراعيها المتشحتين بالسواد . ضرب الطفل يديه الصغيرتين فى الهواء قائلا عند دخول ليلى : « ليلى . سمير ضرب مدحت . وعمى حامد قال مدحت ابنى . مدحت وعلاء أولاد عمى حامد . . » .

جاءت النهاية جديدة وموفقة . القضية ما زالت معلقة ، أو كالمعلقة . والمعلق على ما حدث طفل صغير يذكرنا بطفلة « سندس » ، لنعود إلى البراءة التى ترصد الأحداث وترى الشخوص من الخارج . فيضفى هذا الرصد الذى بتر تتابع القص على بسمتنا مرارة محضة ، خاصة وهو يقول : « مدحت وعلاء أولاد عمى حامد » . هذا ما يجب أن يكون حقيقة . أن يكون مدحت كعلاء ، وسمير كشوقى . أولاد أخيه كأولاده . لكن القصة تقول إنها خدعة لا تنطلى سوى على عقل الطفل الممثل للبراءة الأولى .

« بهاء طاهر » كأطفال قصصه تماما ، يتعامل غالبا مع الظاهر . لكن هذا التعامل مركب خطر . ولقد كان سامقا فى قصتى : « بالأمس حلمت بك » و « النافذة » من حيث التعامل مع الظاهر الذى يخفى أعماقا ذات طبقات متعددة متلونة . أما قصة : « نصيحة من شاب عاقل » فقد كانت كبوة الجواد فى المجموعة . أحداثها تتابع فى رتابة ، وحوارها يتكرر ملحا فى ملل ، وتنتهى نهاية مفتعلة معدة مسبقا . أما عمقها فضحل . لقد شعرت معها حقيقة بأنى أخوض فى ضحضاح من الماء راكد ، لا يمكننى من الغوص للعودة باللآلىء الذى عودنا على اغتنامها . ماذا يريد أن يقول ؟ . . . أكان يريد أن يقول إن الشاب المثقف يتعامى عن واقعه ؟ . شكرا على النوايا الطيبة ، لكن خطابك لم يصل .

●

يوقف المحقق الذى أصبح متهما فى قصة « النافذة » تسلسل الحقائق التى لا تهمنا ، وهو يحاول تهدئته : « إهدأ . . أرجوك . . ما أهمية ذلك ؟ . إياك أن تقول شيئا عن هذا أتسمعنى ؟ نحن لن نصلح الكون . » . وإذا أردنا أن « نصلح الكون » فلن يتم إصلاحه عن طريق الأعمال الموجهة الصارخة ، وإنما عن طريق مثل هذا العمل الذى بين أيدينا . الذى يهمنا هو ما حدث فى تلك الإدارة التى كانت تظللها الأخوة مع اختلاف مستوياتها ، بعد استدعائها للتحقيق . والإدارة تتكون من خمسة أعضاء عدا المدير . وكما هو متوقع من أى مجتمع مهما صغر ، يساق إلى حجرة مغلقة ، ليقول كل فرد فيه ، شيئا لا يسمعه الآخرون ، تحدث تصرفات تثير القلق ، وأخرى تبذر الشك . تصرفات هى بنت اللحظة ، لا تحدث عن نية مبيتة ، لكنها وحدها كفيلة بإحداث التغيير الذى يلتقطه المؤلف الفذ ليقيم عليه تركيبة حبكته .

لم يحتمل سمير أسئلة المحقق فانفجر فيه : « لم يسألك عما تفعله حين تقف فى النافذة ولا عن الطريقة التى تقضى بها أوقات فراغك ، ولا عما إذا كنت متدينا . وكيل نيابه هو أم إمام ؟ أراهن أن له خمس عشيقات . والطريقة التى يسأل بها أيضا ! انفجرت فيه *أخيرا* وقلت له إذا كان يريد أن يقول أنى أعاكس البنات فليقل ذلك وكنت هذا بالفعل . كنت مستعدا أن أقول له إننى أقتل البنات بشرط أن تتوقف أسئلته . » . والمسألة كان من الممكن أن تقف عند هذا الحد لو لم تحدث المفاجأة الثانية . المحقق والراوى ــ الذى كان آخر من دخل الحجرة ــ اكتشفا أنهما كانا زميلين بالمدرسة الثانوية ، وظلا قرابة الساعة يستعيدان ذكرياتهما . وعندما خرج قال لسمير من باب المداعبة إنه أوصاه ليرأف به .

من هنا يبدأ المؤلف فى تفجير مخازن ديناميته . فقد سأل الراوى بالحاح عما إذا كان قد أوصى المحقق على سمير بالفعل فأجاب بسرعة أن نعم . وتساعد هذه الكذبة الصغيرة على تعقيد المسألة بعد ظهور نتيجة التحقيق ، وعقاب سمير بالإنذار « لاعترافه وما أثبته التحقيق من سلوكه المعيب فى العمل » . واتجهت الأنظار كلها نحو الراوى الذى كان يريد أن يعترف بكذبه ، وأنه لم يكن يملك « فى الحقيقة » أن يوصيه ، لكنه التزم الصمت ــ ومع الإصرار على الكذبة الصغيرة تتعقد الأمور وتتشابك حتى تنتهى إلى اعتباره « جاسوسا » فعاش بين أقرانه منبوذا . وقدمت شكوى مجهولة تشير إلى الشخص الوحيد الذى يعاكس البنات ، وأن المحقق قد أدان سميرا

ظلما لصلة الصداقة التى تربط بينه وبين الراوى . وتصبح المسألة أكبر من احتمال الراوى فيقدم استقالته لمديره ، لكن مديره كان قد نقل فى نفس اليوم : « لم يوضحوا حتى مكان النقل . قال المدير العام إن كل شىء سيتضح بعد أن تنتهى التحقيقات ، أتعرف متى تنتهى ؟ »

« فرانك أوكونور » هو صاحب فضل الكشف عن تسلط فكرة الذنب الصغير كنقيض للذنب الكبير عند تشيكوف . فالنمو فى عمله لم يتضح فحسب ــ كما يقول ــ من إدراكه للتفرد الإنسانى كعنصر فى الجماعة المغمورة ، وإنما يوجد كذلك سبر أخلاقى عميق لطبيعة الذنب نفسه . ونحن غير ملعونين بسبب ذنوبنا الكبيرة التى تتطلب شجاعة واحتراما . ولكن بسبب ذنوبنا الصغيرة التى يمكن بسهولة أكثر أن نخفيها عن أنفسنا . وأن نقترفها مائة مرة فى اليوم حتى تستعبدنا . وبسبب هذه الذنوب ، وبسبب تسامحنا معها ، نخلق لأنفسنا شخصية مزيفة ، شخصية تعتمد على الذنوب الكبيرة التى تفادينا اقترافها ، متجاهلين كلية شخصيتنا نفسها التى تكونت حول الذنوب الصغيرة التى لا يتعرف عليها ، من الأنانية والطبع الحاد وعدم الصدق وعدم الولاء .

لم يضغط تشيكوف ــ فى نقده ــ للناس مطلقا على الأشياء الواضحة الخطيرة ، وإنما أكد على الأكاذيب الصغيرة ، والخدع الصغيرة ، وكل الذنوب الصغيرة . فالآثام الصغيرة التى يرتكبها المرء طول الوقت أكثر هدما ، وبلا حدود ، لما يمكن أن يفعله أى إثم كبير ، لأنه يستطيع أن يكبتها من عقله الواعى ، ويمضى معتقدا فى نفسه أنه رجل شريف ، متحرر وإنسانى ، بينما هو فى الحقيقة ليس حتى مجرد آدمى طيب . وعلى النقيض بدا تشيكوف وكأنه يقول كلمة طيبة فى حق الإثم الكبير الذى يتطلب شخصية وثباتا فى الهدف . بل إنه فى إحدى قصصه يبدو مدافعا عن الإثم الكبير إذا ثبت أنه حقا الطريق الوحيد للتخلص من وجود غير محتمل .(٢)

والآثام الصغيرة آثام معدية . والطامة الكبرى أن يتحول المجتمع كله إلى مدمن للآثام الصغيرة ، إذ أنه أخطر من إدمان ، الخمور أو المخدرات . ومدمن الأفيون فى قصة « نصيحة من شاب عقل » رغم تحوله إلى كلب يثير الرثاء كما تصوره ريشة بهاء طاهر : « كانت عيناه أيضاً تفرزان دموعا صغيرة لا يلحظها ، وكان يمسح شفتيه بلسانه باستمرار » . . « قال بصوت لاهث تقطعه سعلات قصيرة » . . وتأكيده المستمر على « السعال » وكأنه « النباح » أفضل من المثقف الذى لا يعى هموم مجتمعه . لكن المجتمع فى قصته « النافذة » يبدو وكأنه قد تحول فعلا إلى إدمان الذنوب الصغيرة . حتى المحقق ــ المفترض أنه يبحث عن الحقيقة ــ يندم لأنه لم ينبه زميل الدراسة إلى كتمان أمر زمالتهما ، ويتعلم من ذلك درسا مفيدافيوصيه فى نهاية المقابلة الأخيرة بكتمان أمرها ، وتمسكه بأقواله السابقة فى التحقيق ، لا يرى أهمية فى كشف حقائق جديدة تجر وراءها مشاكل جديدة : « نحن لن نصلح الكون » . وإذا أردنا نحن أن نصلح الكون فعلينا أن نطهر أنفسنا من الآثام الصغيرة .وأن تكون قولة أبى بكر الصديق رضى الله عنه دائما نصب أعيننا : « لا صغيرة مع إصرار ، ولا كبيرة مع استغفار » .

على هذه الآثام الصغيرة وتفاقمها الطبيعى مرحلة بعد مرحلة اعتمدت قصة « النافذة » وتنبه أحد شخوصها وهو المدير الذى أراد أن يحض الراوى على الصلح مع زميله ــ إلى أن « معظم الأشياء تبدأ صغيرة ثم تكبر ، وأنه لا فرق بين الاتهام الظالم والاتهام الحقيقى » . وكانت هذه الصغائر هى السبب فى أزمة بطلة قصة : « بالأمس . . » وقد بينا ذلك بوضوح فى مقالنا السابق(٣) . ونذكر القارىء بأن الأزمة بنيت على كذبة أيضاً . والكذب . . كما تؤمن ــ شىء غير مبرر . قالت إنه كان يمكن ألا يعدها بالزواج ، وأنها كانت ستحبه وتبقى معه رغم ذلك .

●

وفى قصة « النافذة » اشارات للمغامرة عن طريق السفر ، وردت على لسان الراوى والمحقق : مشروع الرحلة للسودان مشيا على الأقدام ، الذى توقف عند الحوامدية « بل قبل أن نخرج من الجيزة » . وأفكار الراوى التى لا يزال يذكرها زميله : « كنت تفكر فى أن تعمل طباخاً على مركب وتهاجر للبرازيل » . أما مدير الإدارة فقد حصل على الدكتوراة من « اليابان » وترفض الحكومة الاعتراف بهاوتعامله بالليسانس ، ويفكر إذا تخطوه فى الترقية مرة أخرى ، أن يدخل لوكيل الوزارة ، أو « يهاجر إلى اليابان ويشتغل بتدريس اللغة العربية فى جامعة هناك » .

وكأى شخص يتلقى تعليمه فى بلد ما يشعر بحنين جارف إليه . . إلى أخلاقياته . . إلى حضارته ، ويظل هو طريق الخلاص الأخير فى مخيلته كلما ألم به خطب أو حيره مأزق : « عندما جاء الشاى سأله الأستاذ كمال أكبرنا سنا ووقارا . . هل صحيح أن شرب الشاى هو نوع من العبادة فى اليابان ؟ فشرح مديرنا بالتطويل أنه ليس كذلك ولكنه

نوع من المحبة بين البشر ثم فرد يديه ليشرح ، ولكنه تعثر وكرر بصوت خافت (المحبة بين البشر) . . وكان ذلك التكرار كافيا للإشارة إلى أزمته المتمثلة فى افتقاده المحبة وبحثه عنها ، وإن ظل طريقه قاصرا لا يتعدى نطاق الشكوى والحزن .

ويغضب أشد الغضب عندما يتصور أن إهانة ما قد لحقت بالبلد البعيد الذى يحب : « قال حسان إنه سمع من مصادر مؤكدة أنهم يشربون الشاى هناك بمغارات مخصوصة فى الجبال ، فغضب مديرنا لذلك وقال إن اليابان راقية جدا ، وأنه البلد الوحيد فى العالم الذى تجرى فيه القطارات على كبار معلقة فوق المدن . قال سامح ، ويكفى أيضاً أن مديرنا تعلم هناك ، احمر وجه المدير وخرج وهو يتمتم بكلمات غير واضحة » .

وهذه الذكريات عن الحضارة الحديثة ، لا تختلف سوى فى الدرجة عن دهشة الجبرتى عندما جاءه الفرنسيون إلى مصر ، أو الطهطاوى ، الذى ذهب إليهم فى بلادهم . ورغم أن هموم قصة « بالأمس . . » لا يعنيها هذا التصور القديم للرحلة البعيدة ، فإن ذلك لم يمنعها من التأثر بالمدهوشين العظام ، وهى تستضيف عادة لم نألفها بعد . ونعنى بها حديثه عن المغسلة : « كانت تلك المغسلة محلا للخدمة الذاتية ، وفيها حوالى عشر غسالات . تضع نقودك وثيابك وصابونك فى الماكينة وتنتظر إلى أن تنتهى ، أو تنصرف ثم تعود فى موعد الانتهاء . وفى المحل موظفة واحدة تراقب سير الأمور وتبيع الصابون فى أكواب لمن ليس لديه . . »

ولا نعرف كم من الوقت سيمضى ، لنغرق فى الضحك عندما نقرأ هذه الفقرة ، كما نغرق الآن فى الضحك ونحن نقرأ وصف الطهطاوى لآداب المائدة الفرنسية ، وخاصة عندما يقول إنهم يأكلون على « طبلية » عالية ، ليس بأيديهم ، وإنما بآلات من حديد يسمونها الشوكة والمعلقة ,

القاهرة : محمد محمود عبد الرازق

(١) بالأمس حلمت بك . . القصة . بعد المجموعة وقبلها ! سامى خشبه ، مجلة ابداع ، أكتوبر ١٩٨٤

(٢) الصوت المنفرد ، فرانك أوكونور ، ترجمة الدكتور محمد الربيعى ، دار الكاتب العربى ، ١٩٦٩ ، من ص ٧٤ : إلى ص ٨٥

(٣) مجلة ابداع ، يوليو ١٩٨٤

الحزن فى "قصائد للسقوط" و"تحوّرات الأرض"

د. أحمد ماهر البقرى

تتناول دراستنا ديوانين صدرا عن دار شعاع بالمنيا ، فى وقت متقارب . أما الأول فهو « تحورات الأرض » ويحمل غلافه قرص الشمس وأشعتها على الأرض الخضراء لتلميذنا منير فوزى .

وأما الثانى فقد كتب عنوانه باللون الأصفر على أرضية رمادية تحمل ملامح لا تكاد تبين لإنسان ما ، ألا وهو «قصائد للسقوط» لتلميذنا شادى صلاح الدين .

إنهما باكورة الإنتاج من الشاعرين ، ظهرا فى أثناء الطلب بكلية الآداب ، لا تزيد صفحات كل منهما على خمس وسبعين صفحة من القطع الصغير . ومع قصر النفس الشعرى فإن التجربة فيهما مليئة بالحزن ، ووحشة الموت .

بل إن عنوان (قصائد للسقوط) ــ فيما نحسب ــ إنما يعنى النهاية أو الموت . يقول الشاعر :

« ونحن - حينما نموت لا نظل واقفين
لكننا نسقط » .

وفى إهداء الشاعر (تحورات الأرض) يقول :

« إلى مديحة بدء تباشير الخروج من بوتقة الزمن/الموت »
والديوانان ــ يضمان قصائد بعضها من الشعر الحر وبعضها من الشعر المنثور ، أو النثر الشعرى

١ ــ (قصائد للسقوط)

يقول شادى صلاح الدين من قصيدة بعنوان «الانزواء» نحسبها تصور الشاعر خير تصوير فى الصميم من كيانه :

«ينزوى الحزن فى مقلتيك
وأنا الآن أحلم أن يبدأ العام دون علامة حزن

أو علامة فرح ، تذكرنى ،
أن وجهى مازال ينسل من موته
ليبادلك الضحكات
هاهى الآن أصواتنا تتلاشى
وهاهو وجهى

ثم يقول :

«عندما ينبت الموت فى رئتى و . .
يستأنف الخوف دورته ،

سوف أغفر أنى استطعت مواجهة الحب
فى هذه اللحظات»

ونتأمل كلمات يصف بها الوجه منه «مازال ينسل من موته» وعبارة « أصواتنا تتلاشى » و « ينبت الموت فى رئتى » ، « الخوف » ، و « سوف . . » وهى للبعيد ، « استطعت مواجهة الحب » كأنه لا يستطيعه كثيرا ، ثم ينتهى بما بدأ :

«ينزوى الحزن فى مقلتيك ،
وأنا الآن أحلم
ألا أرى العام ،
دون ابتسامه» .

ويستهل قصيدته «ثلاثة مقاطع مغلقة» بقوله :

لعلها تبكى
لأننى أغريتها بالحزن
الآن تبدأ الدروب فى التباعد
ينفصل الوجه عن الوجه
ثم تغنى أغنياتها الأخيرة»

هكذا كلماتـه : «تبكى ، الحزن ، التباعد ، ينفصـل ، الأخيرة» ، وما أن يبتسم الوجه ـ وكأنه المظهر دون الأعماق ـ حتى يعود الأسى :

«تبسم الوجه
وفى الطريق عادنى الأسى»

أتراه أخطأ التعبير فى «عادنى» ، وهو يريد عاد إلَىّ ، أم تراه يقصد المعنى أن صار الأسى عادة له[1] ، أم أن الأسى عاده عيادة كعيادة المريض ، فنحن أمام عرض مرضى ـ فيما نرى ـ من الأسطر التالية :

«قطرات من الدم المتصلب
فى عروقى تئن
تستبيح اللقاء ترنيمة قاتمةْ
يجمد الحب فى دمى ،
ينزوى عندما
تتراءى شفتك الحالمة
فى زوايا المكان»[2] .

ولكى يكتب قصيدة حب يُمضى لحظة موت ، بما فى الموت من برودة أو بتعبيره «وغطتنى الثلوج» :

«وأخبرها أننى أمس أمضيت لحظة موت ،
لأكتب هذى القصيدةْ
وأقول لها فى شجاعة
إننى قد أحبك بعد اللقاء الأخير»

إنها مشاعر الخوف يعبر عنها بضدها «فى شجاعة» ؛ فهو غير مطمئن إلى الحب «قد أحبك» متى ؟ «بعد اللقـاء الأخير» ، وحالة الحب عند المحبين قد تشغلهم أن يكون له آخر أو يوم أخير فهم مستغرقون فيه ، ولكن شاعرنـا لا يزال يبحث عن بعضه مثقلا بمعطف :

«ألبس المعطف فى الليل وأمضى
باحثا عن بعض حب»

فإذا ما التقى بالموت أو بـالحب كانت النشـوة التى يعقبها السقوط :

«ألتقى بالموت ،
أهتز من الفرحة ،
أهتز وأسقط

. . .

أيها الأطفال قد شبت
وغطتنى الثلوج»

لقد انتقل إلى الكهولة وهو لا يزال يبحث عن الحب :

«حين أصير كهلا
تبتسمين لى
فأبتسم
لكننى أمضى
ولا أحس وجهك الطفلا»

ونتأمل فتور العاطفـة « تبتسمين لى فـأبتسم » ، إنها البادئة لتشجعه ، ثم هو يمضى عن صديقته ، وليس محبوبته :

«أبحث ـ ياصديقتى ـ عن جسدى
أبحث عن هزيمتى
فيك»

إنه مكمن الحزن ـ فيما نرى ـ شهـوة الجنس المهزومـة ، ولارجعة عنه لأنـه بتعبيره فى خـاتمة القصيـدة «تعاهـد» على الحزن :

«كيما أقول بأننا يوما
كنا تعاهدنا على الحزن»

ولقد يبدو لنا سبب آخر لهذا الحزن المقيم فى الأعماق من نفس الشاعر . . إنه الوجه ، ينظم فيه الشاعر كثيرا فلايدل على رفعة أو وجاهة ، جمال أو وضاءة ، وإنما يوصف بأنه هرم وأنه خريفى وقد نستطيع أن نقول إنه مائل إلى الصفرة .

«ها إننى يصير لى وجه خريفى فتأنف العيون أن ترانى
أنزوى فى غرفتى الكابية اللون ،
وأقرأ الجرائد
أبحث عن سجائرى وأغلق المذياع ،
أغلق الشبابيك ،
وأسمع الشرائط المهربه»

وتأمل كلمة «المهربة» وما تستدعيه وصفا للشاعر هروبا من الحياة فى دخان سجائره ، إنه يفتقد الأمان فيعاود البحث عن علاقة جديدة إذ يختتم قصيدته الأولى من قصائد سنة ١٩٨٤م قائلا :

«باحثين عن علاقة جديدة ،
لكى نحس بالأمان» .
وقلما يبلغ الأمان من تلفع بغلالة الأحزان .

٢ ـ (تحورات الأرض)

سمى هذا الديوان باسم القصيدة الأخيرة منه ، والأرض والزمن محور ما تدور عليه القصيدة :

«لم يبق من شىء تناثره الرياح
ثوت الممالك ،
والرفاق على السلاح . .
متقلصو الأيدى ،
يعيدون التذكر فى زمان يمنح الأشياء :
موتا»

«إذ لم يجد شيئا ظاهرا على الأرض فإنه يتساءل عما فى أعماقها :

«ياأرض : ماذا تضمرين ؟
لم يبق من شىء تناثره الرياح !!

وكأن تكراره للبيت الأخير هو المعنى الذى يلح على نفسه بعد توغل جيوش العدو فى الأرض العربية .

«وتوغل فىّ المواجع حتى أكاد أظن
حدود اليهود
من النيل حتى الفرات
من القدس حتى . . جبال اليمن»

إنها آلام أمة يحمل نصيبا منها الشاعر الشاب الذى يحس الزمن إحساسا متميزا فهو « الزمن الفجاءة » ، و « زمن النبوءات القديمة » ، و « زمن الهزيمة » ، و « مقبِّر العشاق » ، و « الزمن الواجف » و « الزمن الردى »
وفيه يقول :

«كانت الأرض افتراشات الورود ،
صارت الأرض ارتيادات الجنود»
وتأمل «كانت . . صارت . . إنها قضية الأرض ، أو الهوية والوطن كما تتكرر فى الديوان منبع الحزن فى نفس الشاعر :

«يبرز العسس المطوف بالمدينة يسألون :
من أكون ؟ وما الهوية ؟ . . موطنى ؟؟
ـ ما عدت أعرف موطنا لى غير حزنى !»

وإذا كانت ألفاظ «الجنود والعساكر والعسس» قد تحمل معنى الأمان أحيانا فإنها فى أحيان أخرى تحمل معانى الاضطراب والخوف والعدوان ، وهو ما يصور سر الدهشة من الشاعر حين يقول :

«وأدهشنى أن أرى ألف زى ،
موحدة اللون ،
قلت إذن : هو زى المدينة قد وحدته !
فاضحى مشاعا ،
لكى تستوى الطبقات ،
ولابد أنى تسرعت !!
قربت أستفسر العابرين «سراعا»
فقيل : عساكر ،
حدقت فيه ،
(فما كنت أحسب أن العساكر
كثر . . كهذا الذى أرثيه)
ولا بأس !

إن شاعرنا يحاول الرضا بالواقع فى كلمة «ولا بأس» ، بل إن إشراقة الأمل فى غير قصيدة من قصائده ، إنه يرى فى عينى حبيبته المرفأ والأمان ، بداية الانطلاق .

«كأننا نغافل الزمان لحظة . . وننطلق
وجهك يا حبيبتى مؤتنق ، مؤتلق»
ويختتم قصيدته (اللقاء) قائلا :
«عيناك يا حبيبتى موطنى ومرفئى
والاسم والهوية
عيناك يا حبيبتى جديدة علىّ
وكل ما فيك . . جديد

وينظر الشاعر إلى الطفولة نظرة الأمل فى قصيدته « إشراقة » فيقول آخرها :

«كبرت هدى !
وأنا أجاهد أن أطيل سنين عمرى ،
فى ارتعاشة جفنها ،
وأرد بالفرح الذى فى مقلتيها ،
حزن أيامى المريرة

ويقول فى قصيدته «قُبّرة» :

«وتحلمين بطفلة موعودة ،
لاتلتقى بالجند ،
أو تلقى ــ لأزمنة المجاعة ــ قلبها»

إنه الأمل المعزز بالكفاح ، فالشاعر الذى فقد يوما الابتسامة والقدرة عليها ، يريد أن ينقل سورة النفس إلى ثورة بعد أن باتت الحياة عنده تصديقا للحجج الزائفة . فيقول :

«لاخيار لك الآن فاثبت على زند البندقيه ،
واحفر على باطن الأرض بيتك ،
وجه أبيك وأمك ،
. . . واللحظة الناسفه

ويقول فى قصيدة أخرى :

«أبانا الذى أدركته الكهولة قبل المعاد
تعاليت . .
لم يبق إلا الزناد» .

الاسكندرية : د. أحمد ماهر البقرى

---

(١) يقال : عاد فلان كذا من باب قال واعتاده وتعوده أى صار عادة له .

(٢) قصائد للسقوط صـ٤٥ ــ صـ٤٩

القيم الجمالية والإنسانية في العطاء الخزفي لنبيل درويش

د. نعيم عطية

كانت الآنية الفخارية تعتبر على مر الأزمان تحفاً يقبل الذواقة على اقتنائها ، ويلجأ الأباطرة والملوك قديماً إلى تبادلها كهدايا . فالخزاف يجب أن يكون مصوراً ورساماً ونحاتاً قبل أن يبدأ فى تعلم الخزف وممارسته ، كما يدخل فى انشغالاته الكيمياء والتكنولوجيا والرياضيات ، لذلك كان الطريق الذى يوصل إلى القطعة الخزفية الفنية طريقاً أكثر طولاً ومشقة ، وعديدون ممن بدأوا خزافين يغيرون طريقهم إلى مجالات أخرى . ومن ثم كان المجيدون المبدعون من الخزافين فى العالم يعدون على الأصابع . ان ممارسى الخزف كثيرون ، ولكن الخزاف الحقيقى الباحث فى أسرار الفن والصنعة قليل ونادر ، ومن هذا الصنف النادر الدكتور نبيل درويش المولود فى الخامس من سبتمبر ١٩٣٦ والحاصل على دكتوراه الفلسفة فى الفنون التطبيقية من جامعة حلوان عام ١٩٨١ .

البداية الأولى والمسيرة :

عندما سألت نبيل درويش عن بداياته فى الفن ، سرح بباله بعيداً ثم قال : عندما كنت صغيراً ، أرسلونى إلى الكتاب ،فأنا من مواليد قرية من قرى الوجه البحرى هى « السنطة » القريبة من طنطا بمحافظة الغربية ، وفى الكتاب كان شيخنا يشتد فى معاملته على ، إذ كنت أشول . فعمد إلى ربط ذراعى الأيسر إلى جنبى ربطاً محكماً حتى أكف عن استخدامه فى الكتابة . كان ذلك يؤلمنى ويرهقنى فلجأت إلى الهرب من الكتاب . ورحت أهيم بالحقول ، وأعتلى شجرة مفضلة لى ، أكمن بين أغصانها القوية ، أتأمل الحقول الممتدة أمامى خضراء نضرة ، وأسمع زقزقة العصافير . وأرقب الحركة الدائرة من حولى حيث يلتحم الإنسان والحيوان بالطبيعة فى توحد متقن . وأحسست بأن ما يجرى فى الكتاب نشاز ، وأن الصواب بالنسبة لى هو أن أرشف الطبيعة بحواسى كلها ، وأمسكت راحتاى الصغيرتان بتراب الأرض وطين الترع ، فاعتملت فى نفسى منذ الصغر الرغبة أن أصبح فنانا ، ورحت أرسم وانحت ، ثم تبينت أننى متجه بكل جوارحى إلى فن الانسانية الأول ، وهو الإبداع بالطينة المحروقة ، فاخترت لنفسى الخزف . والتحقت عندما شببت عن الطوق بكلية الفنون التطبيقية حيث كان من حسن حظى أننى التقيت هناك بالأستاذ الرائد سعيد الصدر ، وقد أولانى رعايته وعلمنى على أحسن صورة .

ولكننى أيضاً رأيت أن الخزف شديد الارتباط بفنى النحت والتصوير ، فالتحقت فى أوقات الفراغ بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة ، حيث كان من حظى أن درست التصوير على يدى الأستاذ أحمد زكى . كما كان من حظى أن درس لى المثال جمال السجينى الذى تعلمت منه الكثير مما أفادنى فى الخزف ، وجعلنى أيضاً نحاتاً ناجحاً ، فقد حصلت بعض تماثيلى على جوائز مثل تمثال « الأمومة الذى هو الآن من تقنيات متحف الفن الحديث ، ويتصدر مدخل مبناه الكائن بالدقى . وقد كتبت الناقدة روضة سليم فى صحيفة المساء عن هذا التمثال تقول « كتلة من الأبيض الناصع ، تجذبك وتشدك حتى تصل إليها وتقف فى مواجهتها وما إن تقف حتى تشدك انحناءاتها واستداراتها ومرونة الفورم ، فتجد لزاما عليك أن تدور دورة كاملة حول المرأة الملقاة أمامك بحنان مثير »

ولئن كان النحت الخزفى يختلف عن النحت بأية خامة أخرى ، وذلك لأن عملية التشكيل فى النحت الخزفى تجرى كلها عن طريق « الدولاب » ، وذلك بعمل كل عنصر أو جزء من التمثال على حدة ، ثم تجميع هذه العناصر أو الأجزاء معاً ، ويتم بذلك تركيب العمل النحتى الخزفى ، الا أن نبيل درويش قد أبدع أيضاً نحوتا خزفية عديدة ، استقى أشكالها من الفنون الشعبية ومفرداتها مثل الحمامة والقلة والابريق وعروس المولد وجنية البحر والمئذنة والهلال والمشربية ، وقد استخدم فناننا هذه الرسوم الشعبية أيضا على الأوانى والأطباق ، ولكنه مارس على كل من هذه الأشكال الشعبية معالجة ذاتية فجاءت أشكالاً حرة وان أوحت بأصولها أيضاً .

وقد حازت مجموعة العرائس الفخارية المعلقة إعجاب مشاهدى

معرض نبيل درويش فى أوائل السبعينات ولفتت أنظارهم بأسلوبها الجديد ، والجرأة فى تناول الشكل المجسم ، بعيداً عن قاعدة التمثال التى اعتاد كل من تصدى للنحت أن يلتزم بها .

ويستطرد الخزاف نبيل درويش فيقول عن خطواته الأولى فى الإبداع الفنى ومع عظيم الفضل الذى طوقنى به أستاذتى ، فقد اتجهت إلى الطبيعة ، واعتبرتها على الدوام معلمى الأول ، فى كل صيف كنت أحمل أدواتى وألوانى وأوراقى ، وأمضى أجول فى ريف مصر ، وأحط خيمتى هنا أو هناك بقرى الوجهين البحرى أو القبلى ، ورسمت فى نواح كثيرة منها السنطة وكفر الزيات والفيوم وبحيرة قارون . وفى عام تخرجى ، عام ١٩٦٢ ، بل قبل تخرجى بشهرين أقمت بقصر هدى شعراوى حيث كان مقر متحف الفن الحديث معرضى الأول ، ولقيت رسومى وتماثيلى وأوانى إقبالاً من جمهور المتفرجين مما كان باعثاً لى على بذل الجهد الشاق كى أصبح فناناً حقيقياً .

ونظرت إلى الطبيعة ، فوجدت أن الجمال هو تعبير عن نشاط خفى ينمو ويتطور وفقاً لنظام والنظام يتضمن معانى التوافق والتماثل والتجدد وتوازن العلاقات وانسجام النسب . ولئن كان للظروف المحيطة بالإنسان من نفسية واجتماعية أثرها الكبير فى تقدير ما الجميل وما القبيح ، إلا ان الجميل يظل فى نظرى نشاطاً حياً ولكنه موزون .

ونظرت إلى طينة بلدى وعشقتها فقررت أن أصنع منها شيئاً ، أن أنفث فيها من روحى ، وأبدع منها جمالاً . واستيقظت بداخلى أصوات أجدادى من خزافى ما قبل الأسرات ومن بعدهم .

ونظراً لعراقة تراثنا فى فن الخزف أصبح الجمال بالنسبة لى على علاقة وطيدة بتراثنا المصرى فى المنتجات الخزفية .

وقد بدأت مسيرة نبيل درويش على طريق الخزف فى كلية الفنون التطبيقية التى تخرج لنها عام ١٩٦٢ ثم ورشة أستاذه سعيد الصدر التى أنشأها فى الفسطاط ، كمؤسسة من مؤسسات وزارة الثقافة باسم « مركز الخزف » ثم لمع اسم نبيل درويش عندما قدم رسالة الماجستير فى الخزف عام ١٩٧١ مكتشفاً فيها الأسرار التكنولوجية « لشباك القلة » الذى برع فى صنعه خزافو العصر الإسلامى ، ومضى من بعدهم سراً مستغلقاً على الباحثين .

وفى السنوات الثلاث من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٦ أعير للعمل فى تدريس التربية الفنية بالكويت . فطاف أنحاء الكويت حتى اكتشف الأماكن التى تحتوى على طينة ذات طبيعة رملية صالحة للإبداع الخزفى المحلى ، ودعا إلى أن تعتمد الكويت على خاماتها تلك كما اتجه إلى إيران والعراق وتركيا وسوريا ولبنان سعيا وراء منابع فن الخزف الإسلامى والعربى الذى هو على حد قول الناقد مختار العطار « الأصل الحقيقى للتجديدات التى تشاهدها أوروبا الآن » .

ثم عكف نبيل درويش على دراسة « الخامات المحلية وإمكانية الحصول على أجسام خزفية سوداء منها تنتج فى درجة حرارة عالية »

وقد حصل عن نتائج دراسته هذه على درجة الدكتوراه من جامعة حلوان عام ١٩٨١

وعندما يبدأ العام الجامعى ، يمضى الدكتور نبيل درويش كل صباح إلى كلية الفنون التطبيقية حيث يعمل أستاذاً مساعداً ليدرس لتلامذته بقسم الخزف مادة الرسم ، ويعطيهم من تجاربه فى الخزف والرسم والنحت الكثير .

التطعيم :

ومن أعمال الدكتور نبيل درويش الخزفية الملفتة للأنظار بألوانها التى تجمع بين الحلاوة والوقار مجموعة من الأوانى ، الرسوم التى تراها على سطحها الخزفى ليست رسوماً ظاهرية مدونة بالفرشاة ، بل هى رسوم أضحت من صميم جسم العمل الخزفى . فإذا أجريت مقطعاً فى الاناء ستجد هذا اللون وهذا الخط وأصلين إلى الوجه المقابل للجسم ، أى أن الخط الملون ليس رسماً على واجهته الخارجية فحسب ، بل هو من ذات الطينة الخزفية .

ويسمى هذا النهج فى معالجة الأعمال الخزفية بين المتخصصين « بالتطعيم » . ويتحقق بخلط طينة ملونة فى الجسم الخزفى كله ، وبعد الحرق فى الفرن يظهر هذا التباين الخطى اللونى ، أو بعبارة أوضح التشكيلى — فى نسج الكائن الخزفى . ولئن كانت أوساط الخزف فى العالم كله تعرف طريقة التطعيم ، إلا أن نبيل درويش توصل فيه إلى درجة فائقة من الإتقان والتحكم ، وذلك بعد الدراسة الدؤوب والممارسة . وقد وضع خزافنا المصرى نصب عينيه ، وهو منكب على تجاربه كيف يمكن أن تنضج الخامة فى الفرن وتتشكل بالأشكال التى تظل تحملها غائرة فى نسيجها من سطحها إلى سطحها الآخر . وكان هذا الموضوع أحد انشغالات نبيل درويش الكبيرة إبان إعداده رسالتى الماجستير والدكتوراه . وقد أعلن عن بعض نتائج أبحاثه فى المجلات المتخصصة ، ولكن مازالت أوراقه تحمل من الأسرار الكثير أيضاً . ويكفى أن نقول فى هذا المقام إن لكل طينة ملونة درجة انكماش معينة تختلف عن درجة انكماش الطينة الأخرى ، ويتعين التوصل إلى طريقة للتحكم فى توحد الطينات المختلفة الانكماش فى جسم خزفى واحد . وفى عملية التوحد هذه يجب التحكم فى تطعيم الطينات الملونة كى يتحقق فى الكيان الخزفى انسجام الخط الرفيع والخط الغليظ ، وتعايش المساحات اللونية الصغيرة والكبيرة معاً . وقد توصل نبيل درويش فى مضمار « التطعيم » إلى سبق يعتبر إضافة جادة فى تاريخ الخزف ، لا على المستوى المحلى فحسب ، بل وعلى المستوى العالمى أيضاً .

التحكم فى الاختزال :

الاختزال مشكلة تواجه الخزافين حتى الكبار منهم . وإذا كان الاختزال معروفاً فقد توصل الفنان نبيل درويش من ناحيته وعبر ثلاثين عاماً من العمل المتواصل فى مجال الخزف إلى مالم يتوصل إليه خزاف آخر ، وحقق تحكماً فى الاختزال فى إناء واحد .

ويتم الاختزال بنزع الأوكسيجين من داخل الفرن ، ومن الطينة الخزفية والطلاءات ، وذلك بإضافة الكربون إلى داخل الفرن . أما

التحكم فيتم عن طريق التراكيب الكيمائية للطلاءات الزجاجية (الجليز) وطينات الأجسام .

وإذا كان كل من مصور اللوحات والنحات مطالبا بأن يحقق القيم التشكيلية لعمله عن طريق الأبعاد والتوازن والملمس وشتى العلاقات الأخرى فإن الخزاف يحقق ذلك لعمله بمعاناة أشق ، فهو مقيد ثم عليه أن يمضى بعد ذلك فى معاناة الخلق الفنى من خلال فيزياء الخزف وكيميائيته ومعادلاته وتكنولوجيته ، وشتى العلاقات بين الخامة ومؤثراتها ، وعلى الأخص درجات الحرارة داخل الأفران . متى يشعل النار . ويرتفع بها ، ومتى يخفتها ، ويوصلها إلى الهمود والانطفاء ، وهكذا . روابط شتى بين زمن وحيز وخامة ، على الخزاف أن تكون لديه بشأنها خبرة ، وأى خبرة ! فقد تستنفد كى يسيطر عليها عمره كله .

فالمنتج الخزفى كعمل فنى متميز الجمال ، لا يكفى له أن يكون الخزاف على إلمامه بمسارات الثقافة والفن عبر العصور والأوطان بل يحتاج أيضا وربما فى المقام الأول إلى المعرفة والخبرة بالمواد الطبيعية للتعرف على خصائصها وتأثيراتها . ويكون ذلك مرتبطا إلى حد بعيد بدرجات الحرارة التى تتعرض لها تلك المواد أثناء تجهيزها . وكذلك أيضا بنوعية الحريق ومن ثم نوعية الأفران وأحجامها وما تحتاجه من وقود .

وقد بدا ذلك كله فى تميز الإنتاج الخزفى للشرق الأقصى ، الذى ارتبط بأساليب ما كانت لتنجح إلا بمراعاة نوعيات من الخامات وجدت فى أرض تلك البلاد التى اختلفت عن أرض الشرق الأوسط حيث ظهر الخزف الإغريقى والرومانى ومن قبله الخزف الفرعونى . فقد أتاحت خامات الشرق الأقصى للخزاف أن ينضجها على درجات عالية من الحرارة تفاعلت معها ، فأعطت نتائج لم يتسن لخامات الشرق الأوسط أن تعطيها بسبب احتياجها إلى حرارة ذات درجات منخفضة . مما أوجد اختلافا فى الأساليب لمناسبة مقتضيات الحال .

الطينة الزرقاء :

توصل إلى الطينة الزرقاء من قبل الخزاف الإنجليزى جوزيف ويدجوود منذ مائتى عام تقريبا . وفى الصين أيضا توصل التقليديون إلى طينة زرقاء خاصة بهم . وهذه الطينة تركيبة كيميائية خاصة تكتسى بعد الاحتراق بلونها الازرق الذى أخذت عنه اسمها . وقد أسهم نبيل درويش فى مجال هذه الطينة فتوصل إلى أزرق يعد جديدا فى درجته وعمقه ، وقد توصل ويدجوود إلى «الأزرق السماوى» أما نبيل درويش فقد توصل إلى أزرق غامق خاص به تماما .

وكما توصل ويدجوود إلى طينة زرقاء سماوية ، توصل أيضا إلى لصق طينة بيضاء على طينة سوداء أو زرقاء . أما نبيل درويش فلم يقنع بما توصل إليه الخزاف الكبير ويدجوود وعمد إلى تحاشى اللصق ، دافعا ببعض أجزاء الجسم الخزفى إلى البروز باللون الأبيض وبغيره من الألوان على «الدولاب» ذاته .

سر الفوهة السوداء :

فى أوانى ما قبل الأسرات أوان حيرت علماء الآثار وفنانى الخزف . كيف توصل الصانع المصرى فى ذلك العصر السحيق إلى آنية ذات فوهة سوداء ، جسمها بلون الفخار وقمتها سوداء ؟

أولى نبيل درويش هذه النقطة اهتمامه فى دراسته لنيل الدكتوراه التى انصبت على «الخامات السوداء ذات الحرارة العالية» فتوصل خزفيا إلى فض اللثام عن الطريقة التى اتبعها قدماء المصريين فى صنع فوهات سوداء لآنيتهم . وكان ذلك الذى توصل إليه نبيل درويش كشفا علميا على مستوى الآثار وفن الخزف .

كما توصل فناننا المبدع فى دراسته الجامعية تلك التى استغرقت منه السنوات من ١٩٧٧ حتى ١٩٨١ توصل إلى الرسم بالدخان على الإناء أو الطبق الخزفى ، وهو ما يعتبر بدوره اضافة جديدة لفن الخزف ، ويتم ذلك بالتحكم فى الدخان أثناء عملية الاختزال . وهذه العملية ذات علاقة كبيرة بتصميم الفرن وبتركيبة الطينة ورص الأشكال داخل الفرن وعملية الحريق ونوعية الوقود ومصدر الكربون ، سواء كان من الخشب أو من خامات أخرى مثل حطب القطن أو الذرة أو مصاصة القصب . وهذه كلها متوافرة فى الريف المصرى .

الإناء القديم يبوح بسره :

ويقول الدكتور نبيل درويش فى صدد اكتشافاته وإبداعاته الخزفية : «إن متحف الآثار هو أستاذى . فى الصالة الخاصة بمجموعة ما قبل الأسرات التقيت بسلطانية استحوذت على حبى وشدت انتباهى . كنت أذهب لأراها فأنجذب إليها يوما بعد يوم ، ولو طال بعادى عنها أصاب بالقلق والاكتئاب ، كما لو كان ينقصنى شىء حيوى كالهواء . كنت لا أعرف سرها حتى بعد تخرجى بعشر سنوات . ولطول رؤيتها لى أحلق فيها متمعنا ، عطفت على ، وباحت بمكنونها . جريت إلى الاستديو ، وطبقت النظرية التى أسرت بها إلى ، فنجحت ، ولم أنم طوال الليل من شدة انفعالى ، إلى أن طلع النهار فى صبيحة اليوم التالى ، فهرعت إلى أستاذى الكبير سعيد الصدر ، وأعلنته بما توصلت إليه ، فأخذنى إلى حضنه ، كما يفعل الأب الحنون مع ابنه ، وهنأنى لنجاحى فى اكتشاف سر من أسرار الصنعة ، كان مستغلقا السنوات الطوال قبل ذلك .

طوق الحمامة :

وفى صدد استخدام الرسم بالتدخين توصل نبيل درويش إلى ما أسماه « طوق الحمامة » ونجح فى أن يجعل الكائن الخزفى يكتسب ألوان الطيف مثلما على رقبة الحمامة ، وذلك عن طريق توجيه الدخان إلى الجسم الخزفى حتى تظهر فيه تلك الألوان بتفاعل الكربون وخامة الطين تحت درجة حرارة متحكم فيها ، بغير إضافة أية ألوان أو أكاسيد معدنية إلى الكتلة الطينية .

وقد لفت هذا الكشف أنظار العالم ، وبخاصة لأصوله الفرعونية

الموغلة فى القدم ، فطلب متحف الفنون الشرقية بغرناطة اقتناء قطعتين من هذه الأعمال . وطلب عملة برلين اقتناء قطعة لمتحف برلين . كما اقتنى متحف زيوريخ قطعة آخرى .

الجوهرة :

اذ مازلنا فى مجال الرسم بالدخان داخل الفرن ، نشير إلى أن نبيل درويش استطاع بتسليطه الكربون على جسم الكائن الخزفى أن ينفذ على بعض الأوانى رسوما لأشكال متنوعة ، منها على الأخص ما هو أشكال آدمية ، ومنها ما هو أشكال نباتية مثل فروع الشجر ، أو أشكال حيوانية مثل أحصنة وثيران ، ومنها أيضا ما هو أشكال مجردة ، ولكنها تتحاشى على الدوام الهندسيات الجافة والزخارف المكرورة .

وقد تسنى لنبيل درويش ، للتوصل إلى إبداعاته فى هذا المضمار ، أن يدرس الرسوم والأشكال التى عرفها «فن الآنية» على مر العصور والحضارات . واستوقفته بالأخص الرسوم الفرعونية والإغريقية والرومانية والقبطية والإسلامية . واستقى من هذه الرسوم والأشكال الأصيلة ما يناسب متطلبات الإناء المعاصر .

على ان نبيل درويش حقق بتعمقه فى استعمال الأسود ، أى الرسم بالدخان انتصارا تشكيليا وخزفيا آخر ، وهو إعطاء إحساس «الكاراكليه» للجسم الفخارى ، وهو ما يعنى الإحساس بأن الجسم الفخارى تشوبه تشققات بفعل الزمن والقدم . ويعد «الكاراكليه» بحق جوهرة القرن العشرين فى فن الآنية . كما عرف «البريق المعدنى» جوهرة الفن الاسلامى فى عصوره الغابرة .

الرسم بالكربون وليس بالأكاسيد :

يتوصل الفنان إلى الأجسام الخزفية السوداء إما باستخدام طينة تركب من أكاسيد مثل الحديد والمنجنيز تصبح بعد الحريق سوداء ، وإما باستخدام عملية الاختزال .

وقد استخدم الصانع الفرعونى الأكاسيد كما استخدم الاختزال . ففى مجموعة ما قبل الأسرات المعروفة بالأوانى ذات الفوهة السوداء كان جسم الفوهة الأسود ناتجا عن عملية اختزال ، أى معالجة السطوح بالكربون . أما المجموعة التى تعرف «بمجموعة البدارى» وقد عثر عليها فى أقصى جنوب الصعيد ، فقد تضمنت آنية رسمت عليها زخارف بالأوكسيد الاسود . كما كانت مجموعات الخزف الإغريقى والرومانى مرسومة بالأوكسيد الأسود .

وقد استخدم الكربون فى مجموعة ما قبل الأسرات بطريقة تعايش فيها الأسود مع الشكل فنيا واستعماليا ، لأن الطلاءات الزجاجية لم تكن قد اكتشفت لتطبق على الأوانى بعد .

أما بالنسبة لآنية الاغريق والرومان ، فقد كانت سطوحها الخارجية فى أغلب الأحيان تصقل ، ثم يرسم عليها باللون الأسود رسوما مستقاة من ظروف البيئة وتقاليدها وأساطيرها وانشغالاتها . وكان اختيار الإغريق والرومان للون الأسود اختيارا موفقا من الناحية التشكيلية ، لأنه كان يوضع على أرضية فخارية حمراء . وقد أجاد الخزاف الرومانى فى إعداد طينته وتجهيزها كى تصلح أرضية يرسم عليها رسوما تميزت من ناحية أولى بالوضوح الشديد . حيث كانت باللون الأسود على خلفية طوبية اللون ، ومن ناحية ثانية بالثراء المضمونى إذ إنها صورت مختلف النشاط الاجتماعى والأسطورى والقصائدى لذلك العصر .

وقد استوعب الدكتور نبيل درويش التجربتين الفرعونية من ناحية والإغريقية الرومانية من ناحية آخرى ، واستطاع أن يرسم على الإناء مثل الرومان والإغريق ، ولكن بالكربون وليس بالأوكسيد ويعتبر ذلك إضافة جديدة فى تاريخ الخزف .

التطعيم والتدخين معا :

هل يمكن استخدام التطعيم مع التدخين فى إبداع العمل الخزفى الواحد ؟

ليست هذه المهمة سهلة ، ولكن نبيل درويش الذى باح «فن الآنية» اليه بأسراره وصارت الخامة طوع بنانه ، توصل إلى الجمع بين التطعيم والتدخين فى العمل الخزفى الواحد رغم صعوبة ذلك تكنيكيا . واستطاع بذلك أن يزاوج بين أسلوبين فى الخزف ، أسلوب فرعونى صميم هو التدخين ، وأسلوب له أصوله فى العصر الإسلامى ، وهو التطعيم . والدكتور نبيل درويش فى كل هذا يلتقط خيوطه القومية ويمضى بها قدما إلى إرساء دعائم فن مصرى أصيل .

إنه على الدوام يسعى إلى إبراز شخصية للخزاف المصرى فى القرن العشرين على أساس من الوعى الفنى والثقافى المتكامل القائم على حب حقيقى للعمل مع ثقة بالنفس بأن الجمال صفة غير محدودة ، ومع اعتماد كلى على المواد المحلية وحدها . وقد ركز أبحاثه لسنوات طوال على الفخار المحلى فى محاولة لإعطائه لمسة فنية .

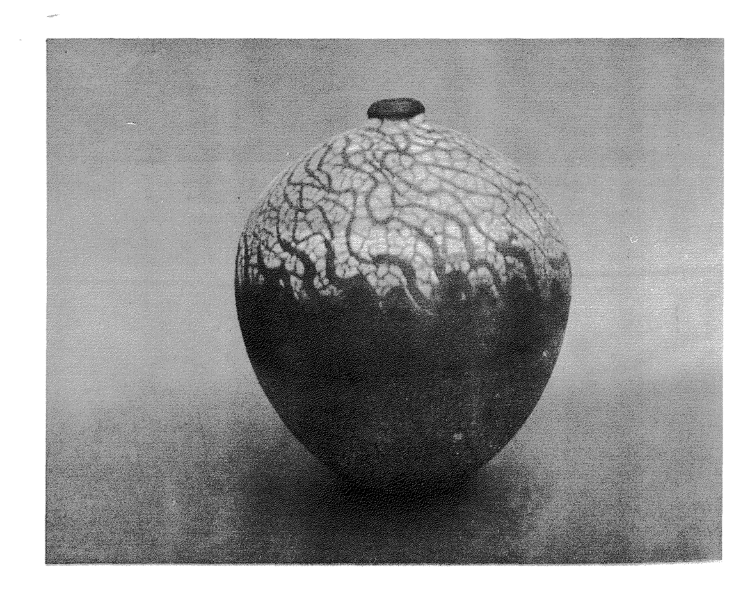
الجليز الأسود :

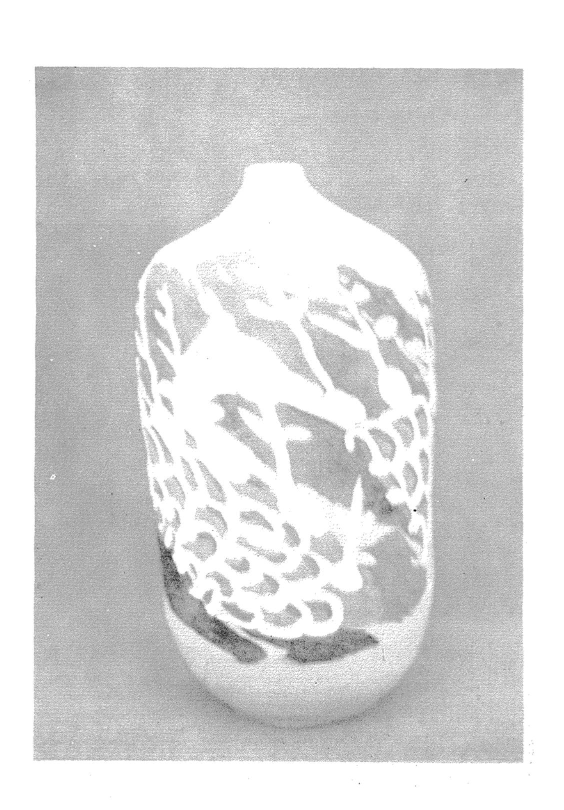
فى بعض الأعمال الخزفية التى أبدعها نبيل درويش عام ١٩٧٥ سعى إلى إعطاء الإحساس بالألوان المائية برهافتها وشفافيتها ورقتها . وقد سبق ان برز فى هذا الأسلوب الخزاف اليابانى هامارا الملقب بأبى خزافى العالم .

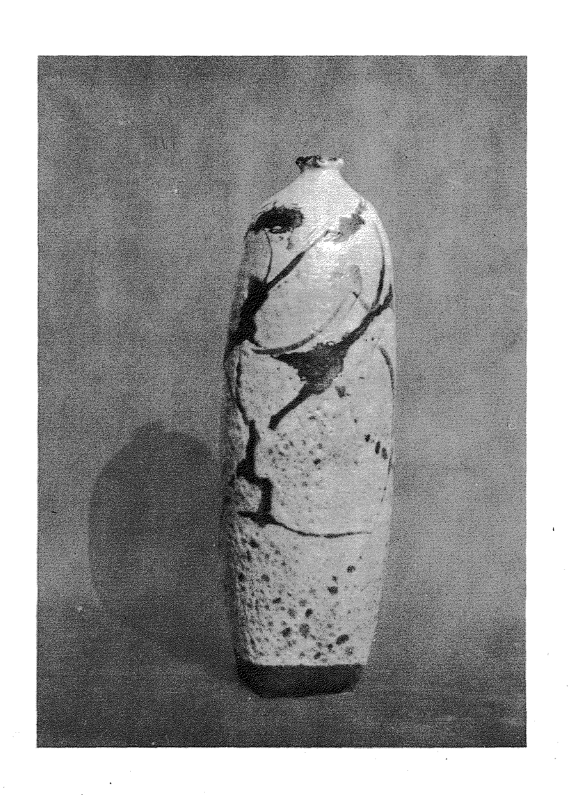
وقد توصل الدكتور نبيل درويش فى أعماله الخزفية هذه لا إلى مضاهاة هامارا فحسب بل وإلى إكمال مسيرته ، إذ أنه عجز عن تحقيق ذلك الإحساس بالألوان المائية على الطلاء أو الجليز الأسود المعروف «بالبلاك ميرور» فنجح نبيل حيث أخفق هو . وسوف نرى أن اللون الأسود فى أعمال خزافنا المصرى لم يستطع أن يتغلب فيقتل الألوان الأخرى الشفافة من حوله ، فاشتركت معه فى النسج الخزفى للأطباق والآنية .

القاهرة : د. نعيم عطيه

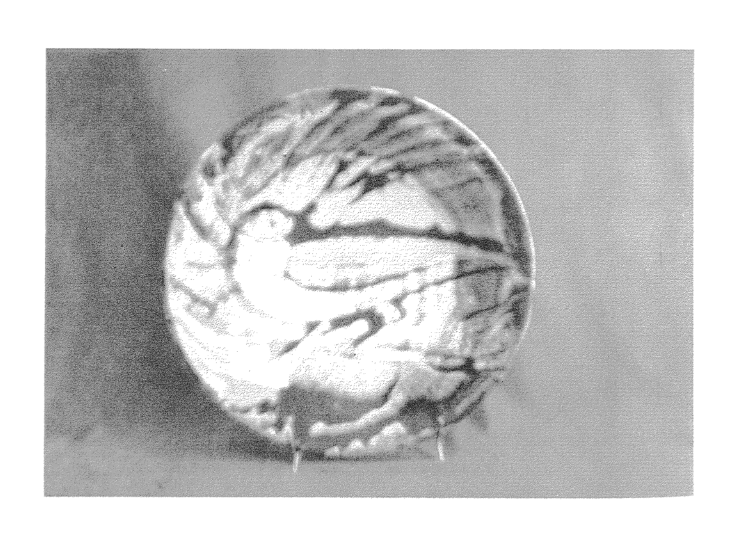
القِيَم الجمَالية والإنسانية في العطاء الخزفي لنبيل درويش

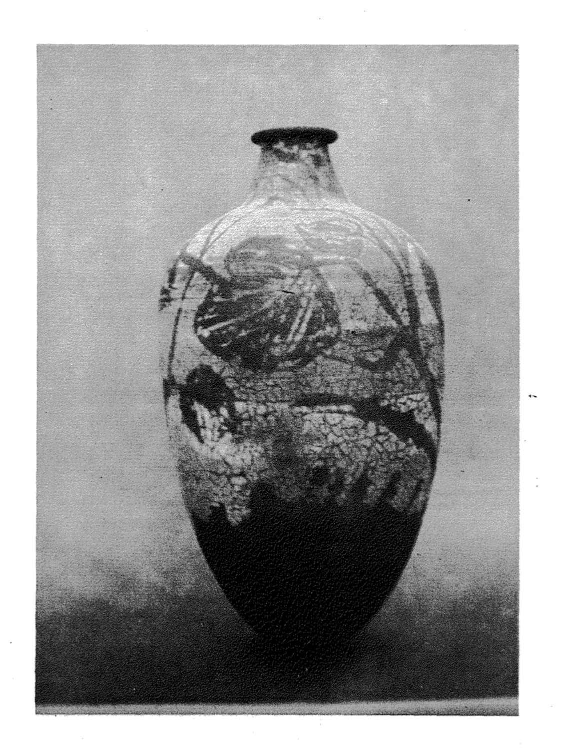


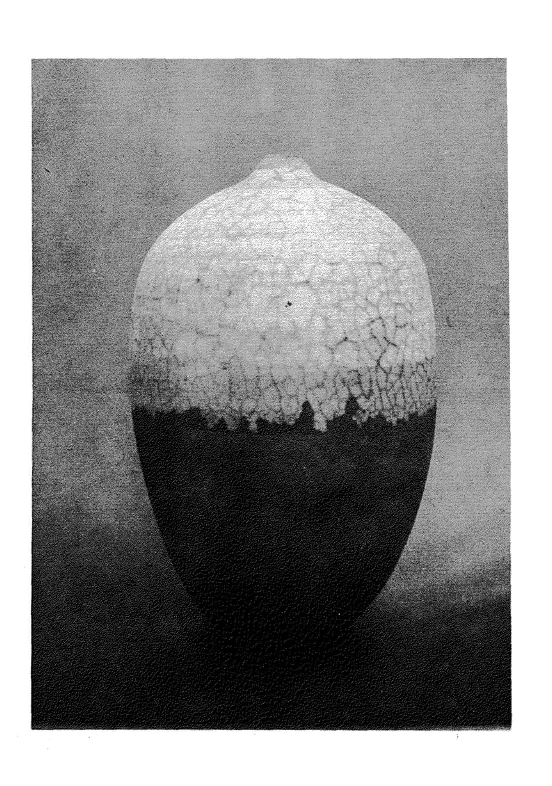


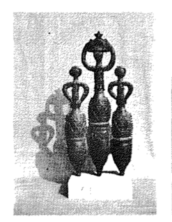














صورتا الغلاف للفنان نبيل درويش

الهيئة المصرية العامة للكتاب



مختارات فصول

سلسلة أدبية شهرية

تصدر أول كل شهر

شكرى عياد

كهف الأخيار

«كهف الأخيار» مجموعة قصصية جديدة للكاتب الكبير «شكرى عياد» وهى المجموعة الخامسة بعد مجموعاته السابقة : «طريق الجامعة» و «عيد ميلاد» و «زوجتى الرقيقة الجميلة» و «رباعيات» التى صدرت من قبل فى هذه السلسلة الشهرية.

وقصص هذه المجموعة إضافة جديدة لفن الكاتب . إنها قصص تطرق تجارب جديدة ، تقرأ على أكثر من مستوى ، من القارىء العادى ، إلى الناقد الدارس ، وهى تجارب غنية بالرموز الخفية فى تعبيرها عن الواقع العربى ، وعن هموم الإنسان فى مواجهته لقضايا العصر ، ووجوده فى الكون والحياة .

الثمن ٥٠ قرشا

يطلب من باعة الصحف ومكتبات الهيئة والمعرض الدائم للكتاب بمبنى الهيئة



العدد الرابع • السنة الثالثة
إبريل ١٩٨٥ - رجب ١٤٠٥



مجلة الأدب والفن

الإبداع الشعري

عدد خاص





مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

العدد الرابع • السنة الثالثة
ابريل ١٩٨٥ - رجب ١٤٠٥

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير
د. عبد القادر القط

نائب رئيس التحرير
سليمان فياض
سامى خشبة

المشرف الفنى
سعد عبد الوهاب

سكرتير التحرير
نمر أديب

مستشارو التحرير
عبد الرحمن فهمى
فاروق شوشة
فؤاد كامل
نعمان عاشور
يوسف إدريس


تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا - البحرين ٠,٨٧٥ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٠,٩٥٠ دينار - السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس ١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٤ درهما - اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٠,٨٠٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد . و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن : ١٠٠ قرشا

المحتويات

افتتاحية

لا يستطيع هذا العدد من « إبداع » أن يزعم احتواءه كل ما يموج به الشعر العربي الآن من الظواهر .. ولكنه يستطيع الزعم بأن قصائده التي جمعت ، وجرى اختيارها في تراوح بين التلقائية والعمد ، تشير بوضوح إلى مجموعة من أخطر ظواهر شعرنا العربي الآن ، وتطرح أيضاً مجموعة من أخطر قضاياه .

تجلت تلقائية جمع هذه القصائد الاثنتين والثلاثين في تلقائية إرادة الشعراء الذين أحبوا أن تجتمع تجليات إبداعهم في إبداع ؛ وتجلى العمد في اختيار أسرة التحرير هذه القصائد وحدها من بين عدة مئات مما وصلها . في تلقائية الشعراء لم يكن ثمة « عمد » . وفي اختيارنا لم يكن مجال للتلقائية ولذلك نستطيع الزعم بأن هاتين الحالتين المتطرفتين المتقابلتين لإرادة الإبداع وإرادة النقد (فالاختيار أول النقد لا محالة) قد أسفر تقابلهما والتقاؤهما عن هذا العدد « الوثيقة » الممثل لتلك المجموعة من أخطر الظواهر التي يجسدها الشعر العربي الآن ، أو من أخطر ما يثيره وضعه من قضايا .

في هذا العدد ، تتجاور ثلاث أو أربع من موجات ــ أو أجيال ــ الشعراء المصريين والعرب ــ يمثلون ، دون شك ، الغالبية العظمى من موجات الشعر العربي الحديث ، منذ بدأت مرحلة حداثته الأخيرة الكبرى في الأربعينيات . لن نجد هنا قصيدة ممثلة لموجة البياتي ونازك والسياب ــ وهذه هي الموجة التي نفتقدها في هذا العدد . ولكننا سنجد كامل أيوب ، وحسن النجار ، وناهض الريس ، وفاروق شوشة ، ونصار عبد الله ، ومحمد أبو دومه ، وخالد علي مصطفى ، وأحمد عنتر مصطفى .. وتتوالى الموجات إلى عبد المنعم رمضان ، ومحمد آدم ، وعبير عبد العزيز .

سوف تتجلى من خلال هذا التجاور الذي لابد أن يستخلص القارىء صورة خريطته استناداً إلى تفوق لغة التعبير وتذوق نوع التجارب وزوايا الرؤية . سوف تتجلى من خلال هذا التجاور « حقيقة/قضية » هامة : إن للشعر العربي الحديث الآن شخصيته وتراثه ، وإطاره المرجعي . وهو تراث عريض وخاص وإطار مرجعي متكامل وعام في آن معاً . قد نجد تكراراً للغة السياب أو لغة صلاح عبد الصبور أو لغة أدونيس ، ولكن هذه « الاستثناءات »

تبرر الحقيقة العامة : إن الشعر العربى الحديث يقيم علاقته الآن بتراث اللغة العربية كلها بطريقته الخاصة وطبقاً لاختياراته وطبقاً لما يمكن أن يسمى « المثل العليا » للتعبير وللأداء وللبناء ولمدى الرغبة فى التواصل مع جمهور غير منظور ، ولمدى القدرة على تحقيق هذا التواصل أيضاً .

وسوف تتجلى أيضاً « حقيقة/قضية » هامة أخرى : إن للشعر العربى الحديث الآن تراثه « الكلاسيكى » : ليس فقط لأن هناك « مثلاً عليا » مستمدة من رواد الشعر الحديث ذاته ــ كالبياتى أو السياب أو صلاح أو أدونيس ــ وإنما لسببين آخرين ، أكثر أصالة ، أولهما أن موجات متقدمة ، مثل كامل أيوب أو حسن النجار أو فاروق شوشة أو ناهض الريس تتجلى فى أشعارهم الجديدة ، التى تمثلها قصائدهم هنا ، استبصارات جديدة ، لهم . وللشعر العربى سواء بسواء ، على مستوى الرؤى ، وعلى مستوى التجارب الفنية ، وعلى مستوى البنى الفنية ، وعلى مستوى « لغات » التعبير ، أيضاً ، سواء بسواء . والثانى أن شعراء من آخر الموجات مثل عبد المنعم رمضان ومحمد آدم وعبير عبد العزيز ، وغيرهم ، يبدو من قصائدهم ــ هنا ومن قبل أيضاً ــ أنهم يحصلون على استقلال تعبيرى وبنائى متميز ، يشير بوضوح إلى أن ما اصطلح على تسميته بـ « الحساسية الجديدة » توشك أن تستقر وأن تتبلور ملامحها ، مستقلة عن روادها ، ومستقلة أيضاً عما يليها ، ومتجهة إلى ــ ونابعة من ــ جانب حقيقى من البنية الشعورية للواقع الجماعى القائم ، خارج الشعر ، والذى يتحول معه الشعر بهذا الاستقلال ذاته إلى جزء حى من تلك البنية الشعورية الواقعية ومتفاعل معها .

وسوف تتجلى ــ ثالثا ــ « حقيقة/قضية » هامة أخرى : إن الشعر العربى الحديث ، قد عثر على رباطه الحميم بتراث أمته ، ليس بأن يحاول ، « تكرار » شكل التراث ، فى موسيقى الشعر ، أو فى بنائه ، أو فى أغراضه ، وإنما بأن يستخدم لغة التراث من ناحية ، وبأن يستخدم « إحالات » هذا التراث من ناحية ثانية ، فى حرية كاملة ، وفى قدرة تنبىء بأن هذا التراث صار ــ مثلما ينبغى أن يكون ــ ملكنا (ملك هؤلاء الشعراء) خالصا . هذه قصائد تشير إلى

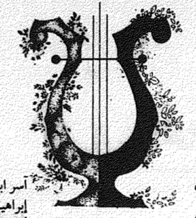
تلك الحالة الرائعة عن تحولات علاقة الابن أو الحفيد ، بالأب أو الجد ، في لحظة يتحول فيها الصغير التابع ، التكرار ، إلى صديق ، حر ومستقل ، وكامل الانتماء أيضا ، له اختياره ، وله أيضا رباط الدم بالأسلاف الذى لا ينفصم ، ولكن الذى يصوغه هذا الصغير الذى نما جسده ، وشعوره ، وفقا لـ « وجوده » الجديد . وفي اللحظة التالية ، يصبح الصديق ، وارثا ، تجسيدا جديدا للتراث كله ، ويتهيأ هو نفسه لأن يكون أبا ، موروثا !! . إنهم يتجولون بحرية كاملة ، ونضج شعورى وتعبيرى ، في غالب الأحيان ، بين لغة القرآن ولغة الشعر الجاهلى ، ولغات الشعر ، ولغات « اللغة » في عصورها المتتالية (خلا عصر الانحطاط وحده) دون حرج : هذا ما ستتذوقه في قصائد نصار عبد الله ، وأحمد عنتر مصطفى ، والهوارى ، وعبد المنعم رمضان ، وحزام العتيبى ، ومحمد سليمان ، وأحمد الحوق ، ومحمد يوسف ، وحسن النجار .. الخ .

وسوف تتجلى ــ رابعا ــ « حقيقة/قضية » هامة أخرى : إن الشعر العربى الحديث ، وعلى أيدى « رواد » من كل موجاته المجتمعة في هذا العدد على الأقل ، أصبح قادرا على أن يصوغ ــ أيضا ــ لغته الخاصة الشعورية والتعبيرية من فاروق شوشة ، وكامل أيوب ، إلى ناهض الريس ، إلى محمد بنعمارة ، إلى خالد على مصطفى وعبير عبد العزيز وإبراهيم نصر الله ــ ومحمد آدم إلى حد كبير ــ تتجلى لغات (أو ربما لغة !!) تعبيرية وشعورية « جديدة » لابد من « تنظيرها » ، لغة لا « تستعير » الكثير من أى من لغات التراث ، ولكنها لاتنفصل عنه ، مستقلة ، وغير تابعة ، ولكنها ــ بشكل ما ــ تستثير على اللسان ، وفي داخل الوعى (الذاكرة) تشابها غامضا ــ لأنه بالغ الحرية وبالغ النضج ــ مع « مجموع » التراث . ومع أكثر صور لغة عصرنا هذا نقاء وقوة ..

نحن في « إبداع » نعتز بهذا العدد ، وبينما نقرّ بأنه جاء تعبيرا عن « تلقائية » الشعراء ، وعن « عمْديتنا » في وقت واحد . إنه إنجازنا معا ، وهو أيضا تقصيرنا ــ وطموحنا ــ سويا !!

« التحرير »





الشعر

كونشرتو الحزن

آسر إبراهيم وهدان

(١)

كُنتَ كالحُلْمِ الجميلْ !
وأنا كنتُ أرى فى الحُلْمِ أشياء كثيرة !
فلماذا قد أفقْنا
أيُّها الحزنُ الجليلْ
فاستحلْتَ الآنَ أعشاباً كسيرةْ !
واستحلْتَ الآنَ موسيقا من الصمتِ الطويلْ !

(٢)

متعبٌ أنتَ كثيرا
ألديكَ الآنَ وقتٌ للحديث
هلْ تريدُ الآنَ أنْ أحكى حكايةْ
كنت أحكى عن هوايَ
عن دروسِ الأمسِ عن تنت الصغيرةْ
عندما ساءلتُها عن حبِّها فاحتبأتْ
بين صوتى والضفيرةْ !!
شاعرٌ أنتَ وهذا الشعرُ سِرّْ
ياصديقى إنَّ شعرى مثل عمرى
أينَ مِنْ شِعْرى المفرّْ !

(٣)

كُنتُ أعطيكَ جراحى
كُنتَ تُعطينى مفاتيحَ التعبْ
كنتَ تأتينى ضَحُوكاً وبريئاً
حاملاً تلَّ الكُتُبْ
سائلاً عنْ بَعْضِ حلوى
أو لُعَبْ

أينَ ما كانَ .. حبيبى
كلُّ ما كانَ ذَهَبْ !
كلُّ ما كانَ ذَهَبْ !
كلُّ مَا كَانَ ذَهَبْ !

الإسكندرية : آسر ابراهيم وهدان

قصيدتان

إبراهيم نصر الله

الطائر

كان يأتي . .
ومن أين ؟
لا أعرف الآن
لكنه كان يأتي
ينقر الخشبَ المتشقق ،
أدعوهُ
كنْ أيها الطيرُ صدرى وصوتى
واذهبْ إلى آخر السنواتِ
حصادِ الأماكنِ
والناسِ
وارجعْ
وخبّرْ دمى أن هذى الخطى
لم تكن بلده موتى !
كان يأتي ،
ومن أين ؟
لا أعرف الآن . لكنه كان يأتي
مرةً فاجأوه على غصنِ قلبى
وكانَ صغيراً . . صغيراً . . صغير
وإذ أمسكوا بجناحيهِ
صحتُ :
ـ وفى الروح جرح
دعونى . . أطير !!

النوافذ

النوافذُ :
خطوةٌ أولى إلى الدنيا
وأغنيةٌ على غيمٍ فسيحٍ . . .
وارتحالْ
والنوافذُ :
وردةٌ
وجدائلُ القمرِ الموزّعِ فى التلالْ
والنوافذ :
نبضةٌ فى عتمةِ الليلِ
المسافرِ فى السلاسلِ . .

والرجالْ
والنوافذُ :
سلَّمٌ لصلاةِ جارتنا الوحيدةِ
واحةُ العشاقِ
والأولادِ
والثمرُ الذى يأتى شهيّاً فى السلال

والنوافذُ :
نورسُ البحّارِ فى القلبِ
الذى أغفى ومالْ
والنوافذُ :
حكمةُ الجدرانِ تخرجُ من صخورِ الصمتِ
نحوَ ذرى الجبال

إبراهيم نصر الله



أمينة .. تفتش فى أمومتها

أحمد الحوتى

لو أن كل يمامة هجرت أمينه
نسيت أمينه ،
رحلت على أغصان وحدتها
وأضرمت المدى فى ثوب وحشتها
وصار الجرح همزتها الوحيدةَ
واجتبتها قاصرات الطرفِ
ما قطفت شعيرتها ولا انتبهت أمينه !
لكنها . . . غشيت طفولتها السنابل والجسور
والنيل مبتدأ . .
وليس الماء ما حملت ولا فى الرمل ما وضعت أمينه
هى أوغلت فى الدمعِ
وانتجعت به وأصابها الرحمن فيه .
أتقول قولا فاصلا ؟ والبرق يوغل فى أرومتها
ويبقى مثل نون الجمع أوتاد الأنوثه ؟
كل الحروف تعاود الآن استدارتها
وتطلق نخلة للريح أو للصيفِ
يخطفها المضارع ؛ ثم يبدأ فاصلا
. . ما بين فاتحتين أو نهرين
والنجم المسافر ليس يعرف آخر الأحزانِ
بشملةٌ تجىءُ . .
تنابذت نجمى
وأطفأت الشواطىء نارها شوطا
وما انطفأت أمينه .
من يومها . . .
سكنت على أغصان وحدتها
وأضرمت المدى فى ثوب وحشتها
ونخلتها الحزينه .
. . .   . . .
أى فأل كان فى كفين
يمتصان غصن الأرض
ما مستها شمس العرافه ؟!
يصعب التأويل
ما بين القيامة والقيامه
يصعب التأويل ما بين المسافة
. . والمسافه !
يصعب التأويل فى حال المضارع .
ها هنا . . كانت أمينه
طفلةً . . .
أو بعض نار الله
فى قش الخرافه ،
عند أو هَى منحنى فى الأرض . . ضاعت
ثم باعت عمرها للرمل . .
لما استيقظت ــ وقت الحصى والجوع ــ
كان الله يتلوها على كل الجسور !

لله ما حطت ، وما شالت أمينه .

...   ...

جسد نحيل
جسد نحيل يختفى فى القش
لا فى تمتمات القابله

جسد نحيل
والماء غير الماء
ما فاضت به لغةٌ
ولا نطقت مياه النيل !
حطب .. ونار
والأرض مُتَّسعٌ
وما فطن الصغار
رحلوا ...
وما رحلت أمينه
شاخت بجانب سَعفة تحت النخيل
وتعلّمت .
شجرُ المضارع هزهَا
فتسلقت أغصانها ، وتعلمت .
كل العواصف طارحتها فاقة الأيام
وامتثلت لها
وخشونة الليمون نامت فى خشونة كفها
تبّت يداهُ الموتُ
أبطأ خطوه لمّا تسلل نازلا
فى درب أبناء السبيل !!
والحزن مُتَّسعٌ
وما انكسرت أمينه
ضاقت عليها الأرض .. فالتفتت وقالت :
هذه أنشوطةٌ
أو بعض نافلةٍ
وهذا النيل معطوف على بعض الصفاتِ
وفيه منعطفٌ .. ولا شيةٌ عليهِ
الآن أدخل وقتهُ وأزف مسغبتى إليهِ
وأشرقت من فرطِ دهشتها
وألقت جرها فى النيلِ ..
وانتظرت أمينه .
من يومها ...

وقفت على كل الصفات وأدركت
زيف المواريث الضنينه !
راحت تودّع نخلها ــ والموت متسع ــ
وما فطنت ! ،
تودعهم ، وأولهم يسافر فى الردى
ويقول آخر نخلها : الأرض متسع
وموعدنا البراح ،
فتعاود الذكرى أمومتها
وتعزف عن منادمة الأقاح .

...   ...

وها هى ذى اليمامة ترتدى الشطينِ
تدخل فى محاق الشمسِ
والدلتا عباءتها البليغةُ
إن هذا النيل مبتدأٌ
فمن ذا يملك القطرين
غير الريح ؟
أو غير الجراح ؟؟

...   ...

وقفت أمينه
وتساءلت
فأجاءها الوجع الطرىُّ
وسافرت كل البلاد على خرائط وجهها
تبت يداه الموت .. زلزلها
وما أبقى لها !
من يومها خرجت تفتش فى أمومتها
وتنظر فى مواجدها الدفينه
من يومها اشتعلت أمينه
وتعثرت زمنا على باب البلاد المستكينه
وتعلقت فى ذيل خيبتها
وما برحت طفولتها ولا شكل السنابل
.. والجسور !
لكنها شبكت عباءتها على صارى المدى
وتسلقت سعف النخيل
نقشت على كف الرياح سطورها
وحروف شكواها الرهينه !
لله ما حطت ..

وما فضّت .. أمينه .

...   ...

كنت - فى عام الحصى والجوع -
أمضى فى بلاد الله .. عريانا
تغطينى الحروف المضغمه
وتناديني الرياح
فأسوّى خبز أمى
فى أباريق الفصول المعتمه
ودهاليز النواح
وأنا مازلت — حتى الآن —
طفلا عابس الوجه .. ومطعونا
ومكسور الجناح !
أورثتنى الشمس ما أوحت أمينه !!

...   ...

من هز غصنك .. يا يمامه
من هزه .. ؟
وطواه فى ليل القتامه !؟
من غير هذا القهر أورثك الجهامه ؟
من يا يمامه ؟؟

...   ...

...   ...

حفرت يمامتها على صدرى تهاويل السؤال
فتزوجتنى الريح أعواماً
وزفتنى إلى جسد النبوءة والرؤى
فوجدتنى أبكى على باب الأمومةِ
قابضا جمر المحال !!
(للريح شهوتها
وللأرض السنابل)
وخرجت من أهلى
حصاةً فى فمى
ورحيٍ تدور ،
ويمامةً .. عشقت
.. وتسكننى
وطائرها يحط بطائرى
يرق الجنون والارتحال
فأشقها نصفين
يخرج منها زيت يضىء وكوكبان
كلاهما كبدى وفاتحةً على نهر الأمومه .
من هز غصنك .. يا يمامه ؟
الماء غير الماء
والدلتا عباءتنا ،
وأضغاث الليالى المقبله
جسد نحيل
جسد نحيل يختفى فى القش
يسكن تمتمات القابله !
والنيل مبتدأ
ومازالت أمينه
تغشى أمومتها
تفتّش فى حروف العائلة .

القاهرة : أحمد الحوق

هكذا تكلم المتنبّى

أحمد عنتر مصطفى

« إلى عزت عواد
مرة أخيرة »

منولوج أخير
وَحْدَهَا الأُسْدُ تأنفُ أنْ تتلقّى الطعامَ هدايا
وَحْدَهَا الأُسْدُ تتركُ للآخرينَ البقايا
والذى كانَ قد كانَ . .
لا يعرفُ القلبُ أىَّ جحيم تفجُّره الخطوةُ القادمهْ
لا . .
ولا كَيْفَ أو أيْنَ تُقْبَرُ أحلامُهُ
لو تناثَر هذا الفؤادُ شظايا
والذى كان قد كانَ
نغــتربُ الآن :
أنت بقلبى
ووجهى بغير دليل سوَاكَ . .
فحدِّقْ . .
ستبصرنى فى المرايـا . . !!

١

. . فى البدءِ أطلقتُ الرصاصَ على الأراجيح التى تهتزُّ فى رأسى . . ؛
ودثَرتُ الطفولةَ . . . ؛
قلتُ للريح : امتطى روحى . .
هى النارُ التى لاتنطفى أبدا . .
وموعدُنا الرمادْ . .

هذى البلاد بعيدة .. هذى البلادْ !!
يا أنتَ ..
يا هذا المدىٰ ..
إنى أبعثر فيكَ أشلائى .. ؛
وأنثرُ فى خلاياكَ الخبيئةِ ما تبقىٰ من دَماء الروح ؛
هل ثمَّ التى تتلقفُ الإعصارَ .. ؛
تبكي فوقَ أشلاءٍ مهرَّأةٍ .. ؛
تدبُّ الروحُ ثانيةً ..
فينتفضُ الفؤادْ .. !!

هانحنُ !
والبيداءُ تنكرُنا .. !
وليس السيفُ والقرطاسُ يعرفُنا .. !
وهذا الرمحُ لم يعرفْ سوىٰ قلبى .. !
وحتىٰ الليلُ والخيلُ التى صهلتْ بأعماقى براها الركضُ .. ؛
أضناها الطِرادْ ... !

هذى البلادُ بعيدة .... هذى البلادْ !
تمتدُّ فى جسدى .. ؛ وتختلجُ
يصَّاعدُ الرهجُ
وتغيبُ عن عينىَّ .. ؛
حتىٰ تكشف النيرانُ والوهجُ
عنها .. ؛
فتأخذ شكلَها المُهَجُ ..
ويسيلُ صوتٌ جامحٌ فى كلِّ وادْ ..
وأنا (علىٰ قلقٍ .. كأنَّ الريحَ تحتىَ ..)
حيث تصهلُ فى الجوادْ ..
يا هذه الطُرُقُ التى اشتبهتْ :
أذاةً
أو هلاكاً
ـ كيف أقحمتُ الـ (نجاةَ) .. ؟! ـ
أليس موعدنا الرمادْ : . ؟

٢
... زَبَدٌ بحجمِ الكونِ يعترضُ العيونَ .. ؛
تعافُهُ .. ؛
فيمورُ .. يلتهبُ ..

زَبَدٌ له شكلُ الرؤوس ؛
وهيأةُ الأجسادِ ... يمتثلُ ..

ويصيحُ بي :

ـ ما أنتَ ؟

ـ ماذا تبتغى . . ؟

● ما أبتغى قد جلَّ أنْ يُسمى ! . . ؛

وماذا أنتمــو ؟

خَزَفٌ !! وأقنعةٌ ؟ ؛

و(أجســامٌ يجرُّ القتلُ فيـها) ؟

كيفَ تنتـصبُ ؟

[. . كان السؤالُ يطنُّ . . ؛

والريحُ التى حملتْ زئيرَ المُأسَدَهْ

خمدت ذوائبُها بأعماقى . . ؛

ولم تزلِ الوجوهُ المربدَهْ . .

تجترُّ ذُعْرَ خوائها . .

فاخترتُ أيامى . . ؛

وأعدائى . . ؛

ولم تنم العيونُ المرصدهْ !! . .]

أشرعتُ وجهىَ وارتحلتُ . .

وقلتُ : هم رحلوا . .

أو كلما ساختْ بأحلامى الضلوعُ وضعتُ رحلىَ

حيثُ لا كاسٌ . .

ولا آلٌ . .

ولا أملُ . . ؟!

٣

ليس التعلّلُ . .

بيد أنَّ الريح تصفرُ فى دمى . . ؛

والذكريـاتُ تموءُ . . تنتحبُ . .

مَرَّتْ خيولٌ هاهنا . .

أعرافُها التمعتْ ؛

تساقط جمرُها المائىُّ . . ؛

سابحةً ؛

حوافرُها تُفجِّرُ أوجُهَ الماضى . .

فتطفرُ :

هذه (حلبُ)

تنأى . . . . . وتقتربُ !

وكأنَّ (خولةَ) نخلةٌ سمقتْ

تُرى يتألقُ الثمرُ الشهىُّ بجيدِها . .

أمْ قُرْطُها الذهبُ . . ؟!

[. . تهتزُّ أسيافُ العشيرةِ دون عينيها . .
(. . البحيرات التى يتفطّرُ الظمآنُ من ولهٍ بها . . ؛
لَمْعُ الأسنةِ فوقها . . مازالَ !! . .) لو زُرْتَ التى تهوَى
ستمرقُ فوقكَ الأَسَلُ . . !!]
هل كان مادرجت عليه قلوبُنا وهماً . . ؟
وهل نبتت رؤ وسُ الشوكِ تحت جلودنا عبثاً . . ؟
وهل حُلُمُ الصبـا أنْ تورقَ الأشواقُ والقُبلُ
شجراً يُظلِّلُ (قاسيونَ) . . ؛
ويرتمى الظلُّ المجنحُ . . ؛
فى ربوع الشامِ يمرحُ . . ؛
فى الفراتِ يرفُّ . . ينتقلُ . .
ويدفُ فوق النيلِ . . !
هل عَبَثاً حَلُمْنَا . . ؟
أم ترى هل أفسدتْ أحلامَنا الرُّسُلُ ؟

٤

. . تمتدُّ مابينى وبين الكونِ أسبابُ القطيعةِ والعداءِ . . ؛
فحيثُ كنتُ هتكتُ أقنعةً . . ؛
وغنَّيتُ الحقيقةَ بعضَ ماتأسَى به روحى . . ؛
فأسفرَ وجهُها الوضَّاحُ . .
لكنَّ الأراذلَ ساوموا الزمنَ الردىءَ . .

وتجمعوا فى سمتِ (كافورَ) الذى آتيه مشدوخَ الرؤ ى . .
يقفونَ . .
يصطفونَ فى تلك النواجذِ والقواطعِ عَبرَ مبسمِه الوضىءِ !
لو تغلظُ الأيـامُ فىَّ بأنْ أرى هذى الأعاجمَ والجماجمَ ؛
والأسافلَ والأراذلَ ؛
كلـهُا رِمَماً تكاثر فوقها الرَّخَمُ
لو تغلظُ الأيـامُ فىَّ . .
وآهٍ . .
تبتسمُ !
لو تغلظُ الأيامُ فىَّ !
لكننى إذ أطلبُ السقيا ستمطرُ من مصائبها القمىءِ !
لا السيفُ كان السيفَ حين قصدتُ دولتَه . . ؛
ولا كافور كان المسكَ . . ؛
هل بغدادُ تنكرنى إذا ما جئتُها . . ؟
عَوْداً على بدءٍ ستصهلُ كلُّ أفراسى . .
وراء الحلمِ . . ؛

مالامتدّتْ له كفىٌ أُسوِّى شعرَه الذهبىَّ
في كهفِ الرؤ ىٰ
إلا ومدَّتْ رأسَها أفعىٰ تصىءُ
يا أنتَ . .
يا هذا المدىٰ . .
إنى أبعثرُ فيك أشلائى . . ؛
وأَنْثُرُ فى خلاياكَ الخبيئةِ ما تبقىٰ من ذماءِ الروحِ . . ؛
من ظمأِ الفؤادْ !!
هــذى البــلادُ بعيــدةٌ . . . . هذى البـلادْ !!
وأنا (علىٰ قلقٍ . . . كأنَّ الريحَ تحتىَ . .)
حيثُ تصــهلُ فى الجوادْ
ياهذه الطُرُقُ التى اشتبهتْ :
أذاةً
أو هلاكاً
إنَّ موعدنا الرمادْ . .
إن موعدنا الرمادْ . .

بغـداد ــ أحمد عنتر مصطفى

هوامــش :

١ ــ التداخل الموسيقى بين تفعيلات بحور الشعر العربى مقصود .

٢ ــ وردت نصوص وأبيات فى شعر المتنبى فى ثنايا القصيدة لم نشأ إثباتها والإشارة إليها ثقة بثقافة ووعى القارىء .

أنتِ التي اخترتِ

أحمد محمود مبارك

برغم أن الذي شاء الفراقَ أنا
هذي حصونُ الهوى قد أصبحتْ طللاً
غياهبُ الحزنِ منذ الآن أبصرها
إذن دعيني لعمري كي أخلِّصَهُ

ستائرُ الغدرِ قد أسدلْتِها أنتِ
فكيف أقبعُ فيها كي أرى موتي
تحوم حول غدى بالويل والمقتِ
أبدِّد الغيمَ عنه قبل أن يأتي

هذي حكايتنا إني أرددها
أبصرتُ قيثارَكِ المخنوقَ من صدءٍ
يرجو أناملَ قلبي كي تهدهدهُ
لما انتشيتِ بلحن الحبِّ أعزفهُ
إذن دعيني لعمري كي أخلصهُ

للناس كي يدركوا تلفيقَ ما قلتِ
يلقي عليه رداءَ البردِ والصمتِ
وتبعثَ النبضَ في غيبوبةِ الموتِ
زرعتِ جرحاً بصدري حين غنيتِ
أبدِّد الغيمَ عنهُ قبل أن يأتي

جدْباً وليلاً جهوماً كنتِ جاحدتي
عودي كما كنتِ أرضاً لا حياةَ بها
عودي كما كنتِ قنديلاً بلا ألقٍ
لا تعتبي لا بتعادي ليس من شيمي

لولا وميضُ اخْضراري ما تألَّقْتِ
لن تنتشي برحيقٍ من شذا نَبْتي
يشكو الظلامَ ولاً يقتات من زيتي
أن أبدأ الهجرَ بل أنتِ التي اخترتِ

الإسكندرية : أحمد محمود مبارك

وقال فى الصّداقة والصّديق

خالد على مصطفى

١ ـ قسمة عادلة

أقولُ لك الصدقَ ، يا صاحبى :

طريقك هذا يؤدّى إلى منزلٍ آمن –
وكنتَ قُبَيْلِ اختتام الستارة مستغرقاً
فى سُباتٍ
كأنّ ملاكاً أتاكَ
ونقّلَ عينيك ما بينْ ماضٍ وآتِ
وقال لكَ اخْتَرْ
بشائرَ أوّلِ وَجْهٍ يُطلُّ عليك .

أقولُ لكَ الصدقَ ، يا صاحبى :
قرأتُ كتابَكَ . . .

لِم يَتَعَثَّرْ بوجهكَ وجهى
رأينا معاً سدرةَ المنتهى دون راعٍ ؛
فكيفَ ارْتَضَتْكَ لها راعياً عاشقاً ،
ولِم تَتَفضَّلْ علىَّ بغير سمومِ الأفاعى ؟
وفى الصدقِ ، يا صَاحبى ، شَرَكٌ وفِرارٌ ،
وفى الصدقِ ، يا صاحبى ، ظُلمةٌ ونهارٌ ؛
فَدَعْنى أُقَسِّمُهُ بيننا قسمةً عادلهْ :
خذ أنتَ من الصدقِ أضواءَهُ وفرارَهْ ،
ودعْ لى من الصدق ظُلْمَتَهُ وإسارَهْ !

٢ ـ سِجال

عَلَّكَ مثلى ، أيّها الصديقْ ،
تزدحمُ السماءُ فى يَدَيْكَ والقيعانْ :
أدنو . . . فَتَبْتَعِدْ ،
تدنو . . . فَأَبْتَعِدْ ؛
متى ، إذن ، يَصَّادَمُ الوجهانْ
ونركبُ الطريقْ ؟!

بغداد ـ خالد على مصطفى



إلى شاعر الأرض.. فوزى العنتيل

شوقى محمود أبوناجى

مازلت أشدو وخنى ... يهتز حولى القرونا
لقد بذرت غنائى ... فى الكائنات حنينا
فأزهرت كلماتى ... فوق الربى ياسمينا

« من ديوان عبير الأرض لفوزى العنتيل »

انثرْ دموعَك ألحاناً يُلقِّنُها ... هَمسُ النَّسيم لجوقات العَصَافير
وارسمْ عَلى شَفَةِ الدّنيا رؤى فَرَحٍ ... يَغْدُو الزمانُ به طَلْقَ الأسَاريرِ
واعصر فؤادَك واسقِ الضائعينَ سُدىً ... لعلَّ دمعكَ تريَاقُ المقَاديرِ
وابذر أغانيك فى سَهلٍ وفى جبلٍ ... فسوف تورق ألحانَ القَيَاثير
وقاسِ مَاستطعْت الآماً مبرّحَةً ... واسعد بِفنّكَ يَزْكو فى الدّياجيرَ
وكن إذا حَزنَ البَاكونَ بَلْسَمَهُمْ ... واحمِلِ بصَدرِكَ شكوى كلِّ مَصْدورِ
واكتم بقلبكَ ما تلقاه مِن عَنَتٍ ... وَلَوْ وَجَدْتَ له وَخزَ المَسَامير
وَآْألف مِنَ الناسِ نُكراناً لما صنَعَتْ ... يَدَاك بينهمُ مِنْ وَافِرِ الخَير
وَعِشْ حَيَاتك لاَ تقديرَ تَألفُهُ ... وَيَحْمَدُ الناسُ أصحابَ الدنانيرَ
حتى إذا استدبَر الشادِى جماعتَه ... أَلفَيْتَ سِيرته مثلَ الأسَاطيرَ

فوزِى : لقد كنتَ فينا بلبلاً غَرِداً ... فهل ترى سوف تشدو الشعرَ للحورِ
أمضَيْتَ عمركَ تشدو الشعرَ راقصةً ... أنغامهُ بِعبيرِ الحبِّ منشورِ
طَوْراً تَوقعه لحناً يفيضُ شجًى ... وتارةً حكمَةً مِنْ كلِّ مأثورِ
كم غصتَ تبحث فى الأعماقِ عن كَلِمٍ ... يُوحى بمعنىً عظيمٍ جدِّ مَستورِ
فكنت بالنغمِ العلوىّ أفضلَ مَنْ ... صَادَ اللآلىءَ مِن أعمَاقِ مَسجورِ

لقـد شَمَمْتُ عبـيرَ الأرضِ أغنيـةً هَبَّ النَّسيم بِنَجـواها عـلى الـدُّورِ
فى حبِّ مصرَ . . وفى مصرٍ نَرىَ أنَفٌ يسمـو بأصحابه فوق الأعاصـير
مـادمت أهـواه لَنْ يَنْفَـكَّ عن كـرمٍ فى حـبِّـه وعـطاءٍ غَـيرِ محـظورِ

فوزى : أتسمعُ مـا قالـوا وما نـظموا وهـل ستسمـع تصفيقـاً لِجُمْهـورِ
فوزى : أتعرف مَا أعطوكَ . . جائزةً فى دولـةِ الشِعرِ تعـطى للمشـاهـيرِ
هـل أنتَ تحتـاج للتكـريم من بَشَـرٍ فى عـالمٍ قُـدُسـىٍّ غـير مـنـظورِ
مـا شجعـوكَ ولكن كَـرَّمـوا رَجُـلاً لن يستفيـد بهـاتيـك المعـايـيرِ
فى محفـلٍ كـلُّ مَنْ فيـه يُمَجِّدُ مَـا خَلَّفْتَ مِنْ أَثَـرٍ فى الشعرِ مَسـطورِ
لقـد سمعتُ قـديمـاً حكمـةً ؛ عِـظَةً فى فهمهـا قـد بلغنـا كـلَّ تقصـيرِ
لا ألفَيَنَّـك بَعـد المـوت تـنـدبنى وفى حيـاتى لا أحـظى بـتـقـديـرِ

أبو تيج : شوقى محمود أبو ناجى



التواجد فى الزمن الماضى

عبد الحميد محمود

صرخة

مرهقة كل تجاعيد البيوتْ
نوافذ عشش حولها السكوتْ
مداخل مفغورة أفواهها
والعابرون يعبرون فى صموتْ
مَنْ نكّس الرؤوس مَنْ ؟
مَنْ مزّق النفوس مَنْ ؟
من هدّ أعصاب البيوت ؟
..

إبحار فى الماضى

أغوص فى تزاحم الأبدان والأحزان فى مدينتى القديمة
وشيخها يُسحَبُ فى قيوده على «حمارة» له سقيمة
والجند فى هجومهم ....
.... والناس فى رضوخهم ...
.... وضجة عظيمه
وموجة على الرمال مشرئبة ....
... لكى تراقب الهزيمه
.. «اليوم بى وفى غدٍ بكم» ....
.... وبدّد المدى حروفه اليتيمه
..

صدمة

توقّفت سيارة فُجاءةً
وقفتُ أم هويتُ أم قفزتُ
صريرها يغوص فى الأسفلت ...
... فى سواد قلبه الذى كرهتُ
نظرتُ فالوجوه فى ركودها
فما يضيرها إذا سقطتُ
... «اليوم بى وفى غد بكم» ...
... وبدد المدى حروفَ اليتيمه

عبد الحميد محمود

رحلات الشوق الأربع

عبد السميع عمر زين الدين

١

يحملنى الشوق بعيدا
يحملنى الشوق إلى آفاقٍ عُلوية
يحملنى الشوق إلى آفاقٍ لم يطرقْها أحدٌ قبلْ ؛

يحملنى فوق جَناحَىْ رُخْ
يتهادى فوق جزائِر واقِ الواقْ
ويَحُومُ فوق جبال الكُحْل ووديان الألماسْ
ويحلِّق فوق بحار الأرض السبعة ،
ويجاوِزُها . . ؛

يصعدُ . . يعلو ،
حتى ينأى عنَّا ظلُّ الأرضْ
حتى يصبحَ وجهُ الأرض كغيْمةْ

يصعدُ . . يعلو ،
حتى ينأى عنا ضوءُ الشمسْ
حتى يَصبح وجهُ الشمس كنجمةْ

يعلو . . يعلو ،
حتى لا يصبحَ ثَمَّةَ ليلٌ ونهارْ
حتى ينعدمَ الزمنُ ويَفنى .

ننفذُ من أقطارٍ لا تُحصى ،
نجتاز طباقاً سَبْعا ،
ثُمَّةَ نَسبحُ وسط سَديمٍ لم ترصدْه عينٌ قبلْ
تفصله عن كوكبنا آلافُ السنواتِ الضوئية
ويحيط بكوكبنا أسرابٌ من أقمارٍ مُتَّسِقَةْ
ويذوِّبنى الشوق رويداً فى أغوارِ الزرْقة

٢

يحملنى الشوق بعيدا
يحملنى الشوق إلى آفاقٍ عذْبةْ
يحملنى الشوق إلى آفاقٍ لم يطرقْها أحدٌ قبلْ ؛

يحملنى بين ثنايا نَغَماتٍ فِطريّةْ
يعزِفها مُوسِيقيٌّ معصوب الرأس
تتحلَّى إحدى أذنيه بقُرْطٍ ذهبى

وعلى مَقْرَبةٍ من نافذة الحان
ترقص امرأةٌ تَصْحبُه ــ فى إيقاعٍ دافق ــ
ترقص رقصات غجرية ؛
يهتزُّ لها جسدٌ غجرى لم يعرفْ قيدا
ويموجُ لها ثوبٌ زاهٍ منحسرُ الصدرْ
مشدودُ الخصرْ

منسدلُ حتى القدمينْ

تنثر عيناها الواسعتان الناصعتان
نظراتٍ عاريةً ممتنعةْ
وتصوبُ شفتاها اللامعتان
بسْماتٍ تأبى أن تستسلمْ .

ويضوعُ اللّحنُ الراقص فى أجواء الحانْ ،
فى أرجائى ،
فى طيّاتِ دُخانِ التبغِ السابح بين الضوء الواهن ؛ تتهاوى من رأس الفِكرُ فأنسى أنى كائن .

ينحسرُ الكونُ ، فلا يبقى غير النغمة والإيقاعْ
وتغيض عيونُ البهجةِ فى الأعماق المنطلقة
ويذوّبنى الشوق سريعاً فى أغوار الزُّرْقة .

٣

يحملنى الشوق بعيدا
يحملنى الشوق إلى آفاقٍ رحبة
يحملنى الشوق إلى آفاقٍ لم يطرقها أحدٌ قبلْ ؛

يحملنى فوق شراعٍ أبيضْ
تجرحُ قِمّتُه قلب الرِّيح الشاردْ
يصفعُ زورقُه الواثق وجه الموج الماردْ

يعلو . . يهبط . . يهبط . . يعلو ،
يقطعُ سطح البحر كرُمحٍ مُشْرَعْ ،
متخذاً نحو الأفقِ النائى سَمْتَهْ .
ينتثر عليه رشاشٌ ملحىٌّ باردْ ،
يَسْفَعُ وجهى ، يحرق عينىّ
يُلهبُ شفتىَّ الذابلتينْ ،

لكنّى رغم الريح العاصف ، رغم الموج الجارف
أغرس قدمىَّ الراسختين كجِذْعَىْ أَثْل
فوق السطحِ المائج ؛

فالأفق النائى يدنو
يسقط فيه قرصُ الشمس . . ويدنو .

أنظر خلفِى
أنظر يَمْنة
أنظرُ يَسْرَة ،
لكنْ لا شىء هناك أراه .

يندثر الكون جميعا
لا يبقى غير الأفقِ وغير محيطٍ فيروزىٌّ .
فإذا ما غابت آخرُ مِسْحةِ ضوء ؛
أصبحُ أولَ من يحتضنُ الأفق ويكشف سِتْرة
وتحيط بنا رقصات الموج الصاخبة النَّزِقة
ويذوّبنى الشوق وئيدا فى أغوار الزرقَة .

٤

يحملنى الشوق بعيدا
يحملنى الشوق إلى آفاقٍ مطوية
يحملنى الشوق إلى آفاقٍ لم يطرقها أحدٌ قبلْ ؛

يحملنى بين ثنايا الصمت السابغْ
فى قاعةِ قُدْسِ الأقداس الشفّافة حالكة الظُّلمة
من معبد آمونَ الرابضِ فى أحضانِ الكرنكْ ؛
آمون المعبودُ الأعظم ذو الجلد الأزرق ؛
سيدُ طيبة
أوّل آلهة الدنيا .

ما إن أعتادُ الظلمةَ حتى أبصر نفسى بين يديه . .
تأسرنى رهبته الأبدية .
يُنْفِذ سمعى عبرَ الحِقَبِ المنسيَّة ،
أسمع من أعماق الماضى صوتاً عذبا ،
يتلو آياتٍ من أنشودةِ آمونَ الكبرى ،
أَسْتمع إلى الترتيلِ الخامس :

أى آمون ،
يا ربَّ الآلهة جميعا ،
يا مخفياً عن كل الأبصارْ ،
يا محجوباً بالأسرارْ ،
من يقدرُ أن يكشفَ عن مستور بهائك ،
أعظمُ من أنْ تُعرفَ أنتَ ، وأقوى من أنْ تُدْرَكْ .
أصلُ الأشياء جميعاً أنت ؛
فى البدْءِ ــ وحيداً ــ كنتَ ، ودون مثيل ،
لم تَكُ لك أمٌّ تعطيك اسمَك ،

لم يكُ لك أبٌ ،
لِكنَّ الأشياءَ جميعاً صدرتْ عنك .
وتَفيضُ عليها من إحسانكْ
من خيراتك ، من آلائكْ ،
ولطيفٌ أنت بها . .
فالربُّ الطَّيِّبُ أنتْ . .
ملك الآلهة جميعا . .
آمون .

يسقط عنّى جلدى . . لحمى . . عَظْمى
يسقط عنى جسدى ،

وَأرددِّ خلف الصوت المنشد :

. . الربُّ الطيب أنت
. ملك الآلهة جميعا
آمون . .
ها أنا ذا
خَلَّفتُ ورائىَ أسمالى
وطويت إليك الأحقابْ
لأشاهدَ نفسى بين يديكْ ،
وتُغَيِّبُنى اللحظات المشهودة فى آمادٍ مُؤْتلقة
ويذوِّبنى الشوق حثيثا فى أغوار الزرقة .

استانبول . عبد السميع عمر زين الدين



قصائد

عبد المنعم رمضان

خصام

آخيتُ نجمةً
ووردةً
وشارعاً
وبعض حاجياتْ
آخيتُ ريحاً تكنسُ البيت
وريحاً تدهسُ الأعضاءْ
آخيتُ قبضتى
وعنقى
وبهجةً تذوى على الجدران
بهجةً تعفُ عن جسمى
وورقاً يكادُ
ورقاً تنامُ عند طرفهِ السماءْ
لكننى انكشفتُ
حينما آخيتُ داخلى

عصيان

أطيعكم
ألوِّن الحجارةَ الأصفى بلون الماءْ
أطيعكم
ألوِّن البحر بغبشة النهدين
أطيعكم
ألوِّن القصائد الآرقَ بالنخيل
أطيعكم
ألوِّن السماء بالنوافذ المفتوحةِ
السماء بالأبراجِ
لا أطيعكم
ألوِّن الذى تلونين
بالذى تلونين

حقد

لأننا نكذب مثل الوردِ
نضع الأشياء فى مكانها
مثل الغزاةِ
نهدم الذكرى كبصّاصين
نرتوي
لأننا نُحبُّ
أو نموتْ .

فرح

رأيتُ خيمةً
تظلُّ جسمين يخاصمان راحتيها
رأيتُ شجراً على الطريقِ
شجراً على المنابع الأولىٰ
سمعتُ صرخةً
عرفتُ أن الله كان ها هنا
وأننى بإذنهِ
أنحلُّ كالغمامِ
أننى بإذنه أسرق بعضَ الريش
ألقف الحَبَّ الذى يندسُّ
والحَبَّ الذى ينامُ
أننى بإذنه
أداولُ الكلامْ

اكتمال

فقّاعتان تحت الزغبِ الرخوِ
وأفقٌ تحت الإبط
أنا رأيت سكّتى
يمامةً على الزوالِ
وطن يلتفُّ بالزوارق الميتةِ المنفلتهْ
أنا هجرت سكّتى
لأننى أهرم
أبصرتنى الأرض سكةً لها .

خيانة

ظلاّن خلف النافذهْ
أدركتُ أن الله
ليسِ واقفاً بقربه أحدْ
وأننى طوّفتُ ظهركِ الأملسَ
بالغياب
أن إصبعين لامسا
خرائب الجسدْ
وأن شجراً على الطريقِ
شجراً على محفّةِ الأمواتِ
شجراً تقوّست ذراعه
فخاننى

إمرأة صغيرة بيضاء

مرّةً كنتُ أخشى
مرّةً كنتُ أنسلُّ منكِ إلى الركنِ
ثم أخالطُ جسمكِ
هذا الطرىُّ الطا ئُ المفضّضْ
مرّةً كنت ألتفُّ بالهيجانِ
فآكلُ من ساعديكِ
وأتبعُ فى مقلتيك المواشىَ
والريحَ
أتبع فى مقلتيكِ الحقولَ
أقول : إذن أنت مرتكزى
والفضاء جسومُ الغبار
الذى لم يغبْ
كنتُ أقرأ عنكِ
النساءُ حقائب
أن النساءَ أوانٍ
وأن النساءَ ضغائر مسدلةٌ
والنساءَ مواقيت حربْ
كنتُ أقرأ عنكِ
النساءُ المذلاّتُ
أن النساءَ القصائد نكتبها
ثم نأوى بها نحوِ ركنٍ
إذا حلّت الأمسياتُ
وأوشك فينا التعبْ
هكذا
لم تكنْ لى قواميس غيركِ
غيّرت جسمكِ
كى أتلاءم فيك
ولكن جسمكِ
كان يرفرف حدّ التلاشى
وكنت أنا الواقف الفردُ
أحمل منكِ الثديينِ
والحلمتين

وبعض المجرّاتِ
كنتُ ألفُ على جسدى غيمةً
كى أحلّق فى الأرضِ
أرفع عني التكاليفَ
أخفضها
لم أكن أتجرأ أن أحتويكِ
ولكننى مرّةً أحتويكِ
وأعرف أنكِ مثل النساءِ جميعاً
إذا ما نظرتُك
مثل النساءِ جميعاً
إذا ما انطبقتُ عليكِ

وأعرف أنك مفردةٌ بينهنّ جميعاً
إذا ما نَظرتُكِ
مفردةٌ بينهنّ جميعاً
إذا ما انطبقت عليكِ

وأعرف أنك غيبوبةٌ
ما يُساقط منك إذا ما طرحتُكِ غيبوبةٌ
أن جسمكِ . . .

لكننى لست أعرفُ
كيف تفضّين غيبوبتى كل يومٍ
وآتى بها كل يومْ

القاهرة : عبد المنعم رمضان



شبّاك بيت العصافير

عبير عبد العزيز

١ -

الأراجيد[1] تُرقَص فوق الضّفاف
وفى الليل يلتف حول البخور وحول
العطور النساء الكثيرة ينشدن والنيل
أوّاب قلبٍ سعيد الجزيره .

٢ -

تموسَقُ الحانُ سمراءَ نوبيّةٍ بالدفوفِ
وبالعود . . بالناى . . بالحب دندنَ كلُّ
الأحبّة فى المدن الحائره .
والشطوط المخضّبة الساحره .
وفوق المصاطب فى القرية الساهره .

٣ -

البرونز المُقَصْدر فوق عيون العروس
الجميلة يلهث بالشوق واللهفة الفائره
والشفاه الكحيلة بالوشم والنار تكتنز
الطُعم فى طعمها الزمهرير المذوّب
فى النقع والمسْك والبسمة النائرة

٤ -

القوامِ الغزالىّ يندسّ تحت الجراجير[2]
منسابة انسياب السماء على النهر
فى الليل . مزروعة برتقالا وتمرا
وليمون أفدنةٍ ناضرة

٥ -

العريس المتيم والسيف يلمع رغم
ارتفاع المشاعل يلهب أعشاش
وجد العذارى يذبن على الوهج
الأسمرانى يزرع فى قلبهن البريق
اللذيذ !

٦ -

المزامير تعلو تزغرد فى الليل
يمضى العريس وئيد التحرك
للزفة القائمة
يراقص فى الليل نجمة أيامه القادمه
يقبّل فى الوجه بين العيون وفوق الجفون
وتحت ظلال الرموش الجوالس والنائمه
وتسرى الزغاريد تحكى الحفاوة والحب والجاه
والنسب المتميز بين القبائل
تحكى عن البيت والمال والأثث الفاخرة

٧ -

وعند التماع السماء وضوء الندى
فوق شباك بيت العصافير فى الفجر
يعلو الغناء بصوت العريس يضم العروسَ
ويغلق أبوابه الصابره !

أسوان : عبير عبد العزيز

---

(١) الأراجيد : قصة نوبية معروفة تقام فى الأفراح يشترك فيها الفتيان والفتيات .

(٢) الجراجير : جمع جرجار وهو ثوب أسود شفاف يلبس تحته ثوب ذو لون بهيج .

رحلة

عز الدين اسماعيل

لذعُ الأسَى والحزنِ قد شَبَّ الحنينَ
وجُرحُ أمسٍ المرُّ آساه الرّجاء
ثم تمشّت فى عُروقِ الصّمتِ أصداءُ كلام
لرحلةٍ جديدة
لرحلةٍ بعيدة
على ضِفاف الغَيْبِ والظّنُون
وخلْفَ خلفِ ما مضى وما يكُون

العثَرات فى طريقِ الأمسِ والشُّجُون
شقّقت الأقدامَ
مزّقت الأكفّ
وأدْمَتِ القلوبَ والثيابَ والتراب

الشّمْعة التى أضأْتُها على الطريق
مرّت بها الأشْباح ـ أنصافُ رجالٍ ونساء ـ
مرُّوا بها لم يلمعِ البريقُ فى الجِباه
ولم تُرنّقِ الدّموعُ فى العيون
وحينها ناديتُهم : « يا هؤلاء . .
يا هؤلاء . . يا رجالُ . . يا نساءْ

أما رأيتم شمْعتى على الطريق ؟
هُنيهةً قَزَيْتُها منْ نورِ عينىَ يضىء
ومهدُها بين الضلُوع
تزيدُها الريحُ اشْتعالا كلما هبَّت عليها عاصفة
هنيهة : ومزَّقوا الصمت البليد ؛
إنّا رأينا وسمِعنا ما تُريد . .
وليس فيما قلت من جديد . .
والشمعةُ التى أضأتَها ــ وا أسفاه ــ من جليد !

مرُّوا كطيفٍ لاح ثم ذاب فى دُخان
وخلَّفوا الأسَى على الطريقِ ، خلَّفوا لِىَ الأحْزان

اليومَ أنجرُ السفين . . أجدِل الحبَال . . أنْشُرُ الشراع
أُودِّع الصحابَ والأحْباب
لرحلةٍ خلْف المدَى
خلْف الشجونِ والدموعِ والعَرق
أحملُ من ترابِ أمسِ قبضةً تَذكار
عَلِّى أعودُ ــ إذ أعودُ ــ بالنُّضار
فأُبْهِر الورى وأخطِفُ القلوب . . أخطِفُ الأبْصار

تُرى يعوُد السّندبادْ ؟
تُرى يعودُ للقلوبِ الاخْضِرار ؟

القاهرة : عز الدين اسماعيل

شـعـر

حوارية "المعمدان.. والصرخات الأربع

عـلاء عبد الرحمن

١ - الدهشة

ألامِسُ وجهَكَ . . .
تشتعلُ النارُ فى قبو روحى . .
ألمُّ الشظايا . .
وأركـضُ خلفى . .

. . .   .

ويرحلُ ظلُّكَ عن رعشاتِ المرايا
وتبقى . .
بحمحمةِ الخيلِ . .
تبقى . .
بدمدمةِ الريحِ . .
تبقى . .
وأبقى ألمُّ الشظايا

٢ - الجرح

- لم يزلْ فى الكاسِ خمرُ ؟

. . .   .

رأسُهُ يبكى على الرمحِ . . وتبكى الكلمات
شمعةً سوداءَ صارت قبضةً تعتصِرُ السيفَ . .
وثدياً راضعٌ منهُ «الفرات»

- لم يزلْ فى الكاسِ خمرُ ؟

. . .   .

٣ - العشق

على ربوةٍ قابلتهُ النوارسُ . . وهى تفتِّشُ عن شاطئٍ كانَ ضاع
يعدُّ الحصى . .
ويعدُّ النجومَ . .
ويكتبُ شعرا . .
ويلهثُ خلفَ ضفيرتِها . . ويمدُّ الذراع
فيقبضُ جمرا
وتمنحُهُ ليلةً من سهادٍ . .
يعدُّ الحصى . . ويعدُّ النجومَ . . ويكتبُ شعرا

٤ - الرمادة

شربت دمعَها المدينةُ . . واستحلبت دماها
يبست بالثرى يداها

. . .   .

«المعمدان»

أصلِّى لكِ الآنَ . .

تحتَ جدائلِها راح يرقصُ . .
يفرِطُ نيرانَهُ . .
ويقدِّمُ رأسى الذبيحةَ مَهراً لزُنّارِها
فاسمعينى أصلى لكِ الآنَ

أغزِلُ عمرى وشاحاً على صدرِكِ المتجرِّدِ للريحِ
أعصِرُ كرمةَ روحى
اشربى آخر الكلماتِ . .
أصلِّى لكِ الآن . .

الإسكندرية - علاء عبد الرحمن



فصل فى التحولات القديمة

على عبد المنعم

(١) مفتتح :
ها أنذا ، أنهضُ ،
أركب سرج الكلمهْ
أنتظر قدوم الشمس المختبئهْ
تتمدّد فى قبو الأشياءْ
أنتظر قدوم الأنواءْ
محتكرا وجه الريح ، ووجه الأرض
ووجهِ الصحراءْ
تتولّد أغنيتى ، تركض
فى عرسِ الماءْ
أزرع أغنيتى ــ حنجرتى فى رحمِ الصمَتِ
وفى رحم الأصداءْ
ينغلق الليل ، ويتركنى . .
فى مطرِ الحنطةِ والأشياءْ
أحملُ قافلتى ــ سنبلةً ،
قمراً ، حزناً ، أو صوت خباءْ
يهرب ظلى ، يعرَى . . . .
يصبحُ خبزاً ، أرجوحةَ حُبٌ للبسطاءْ

(٢) الكلمة :
هنا الرحلةْ
سرابٌ صار محْرُوقا . .
وغاباتٌ من الأحجارْ
وهاماتٌ ، وشمس بالرؤوس الصفُرِ
ترتفع وتلقينى إلى الإعصارْ
وأرض فى عروشِ الصمت . .
لا تأتى ، ولا تمضى إلى التيارْ
لنرحل آخر الدنيا ، غريبين
أيا وجهاً ، يبعثرنى بلا تذكارْ
وتحت العالم ــ المنفى ، يجرجرنى
ويجعلنى طريق غبار
لأن الشعر فى قلبى عناقيدٌ
وأغطيةٌ ، وفُرُشُ نهارْ

(٣) سألتُ الغابر المطمور والآتى
عن الميلادِ والموتِ
وعدت مضرّجَ الخاطرْ
إلى معزوفة الصمتِ
وجئت الأرض أسألها بلا جُرحِ
فلم تمحُ الرياح الخطوَ والرحلة
ولم تحلم بروق الطيرِ والأشجارِ . .
بالألفةْ

ولم تسكب مياه النخلِ سنبلةً من الحنطةْ
وفى الساحات ـ فوق الأرضِ .
فوق الماءِ . .
أسمعهم . . . .
هديرا ، مفعم الرغبةْ
لأن الخطو مثقوبٌ ، ومجدول ، من العتمةْ

أكان الموتُ ميلاداً ،
أكان النهرُ قهقهةً ،
وأشرعة من المجهولِ ، لا تأتى
وعصفُ الريح ، عصفُ الصمت والغربةْ
يقاسمنى الخريف ـ الجرحْ

بور سعيد : على عبد المنعم



هل يعود النورس المكسور؟

عماد حسن

هل يعودُ النورسُ المكسورُ فى غيرِ الشتاء

مرهقٌ أنت فلا تأمن لعينيك كثيراً
غافلتكَ الريح
بعثرتكَ الريحُ لم تستبقِ مكنوناً لديكْ
حطمت بين الذى كنتَ وما صرتَ دروباً وجسوراً
فاشتعل فى مفرداتِ الإنتظار

ـ هل تدخّنَ ؟
ـ آهِ عفواً .. لا أدخن

إنه البحرُ فحاذرْ
لا تغامر
خادعٌ بُعْدُ المرايا
يستطيلُ الآنَ يستوعبُ كلَّ الأمنياتْ
يستديرُ الآنَ من حولِ العنق

ـ هل تدخن ؟ . . .
ـ . . . ربما !

اهدمى ما بين عينينا جدار
ذلك الحزنَ المراوغ
يمنحُ الأحلامَ لوناً عدَميًا
يمنحُ الأيامَ طعمَ الملحِ . . .
طعمَ الموتِ . . .
طعمَ الإنطفاء
كلُّ ما يأتى مع الأيامِ موتٌ وانطفاء

أعطنى سيجارةً

ـ هل يعودُ النورسُ المكسورُ فى غيرِ الشتاء
ـ ربما . . .
ـ . . . تملأ عينيكَ المسافاتُ غرورا
مرهقٌ أنت فلا تأمن لعينيك كثيراً

الاسكندرية : عماد حسن

مدُّ البحر

فاروق شوشة

(أ)

جثَمَ الحزنُ على كل البيوت
وتدلّى من خيوط العنكبوت
وجهُ إنسانٍ ،
تُغشّيه ارتعاشاتٌ ورعبٌ وابتهال
وبعينيه سؤال ،
جاحظٌ ، يهتزّ فى يأسٍ صموت :
« ما الذى ألْوى بأعناقِ الرجال ؟
وأحال الألَقَ الكامن فى وجه العيون
سُحباً تمطرُ أحزاناً
وتثوى فى الرمال ؟ »
وتدلّى . . فَذَنا
عاريَ الصدرِ . . مُسجّى
وحواليْه زحامُ الناسِ . يمضى ويفوت
لم تلاحقْ سمْتَهُ عينٌ ،
ولا اهتزَّ فُضول .

صوت :

مالَنا والشارعَ الصاخبَ !
سارعْ باجتياز الوقتِ ما بين رصيفٍ ورصيف
واعبُرِ الخلْقَ ، فما ثَمَّ مكانٌ لوقوف
أو زمان لانتظارٍ وعُكوف !

صوت آخر :

يسقطُ الناسُ ،
يقومُ الناسُ ،
يحيْوْنَ ، يموتونَ
يجيئونَ ، يروحونَ
غيابٌ وقُفول . .
والتزامٌ وعُدول . .
لا التفاتٌ للذى يجرى
ولا نبصرُ إلا ما يرى المُدْلجُ فى ليْل الكهوف
لا ، ولا تشغلُنا حتّى الحُتوف !

صوت أخير :

جثَمَ الحزنُ على كلِّ البيوتْ
وتدلّى من خيوط العنكبوت
وجهُ إنسانٍ صموتْ
وجهُ إنسانٍ يموتْ !

(ب)

هجمت من كلّ صوبٍ دمدماتُ العاصفه

والربيعُ الكاذبُ الوجهِ ، تعرّى عن رمالٍ سافياتْ
وتداعى المجْهَدون
كلُّهم يحملُ أياماً وأعباءً ثِقالا
ومرايا كاشفة
شقّقتها أوجهٌ نافذةُ السّهمِ ،
وداستها قلوبٌ واجفهْ
المدى لا يتكشّفْ
والأماني تتقصّفْ
ويدُ الإعصارِ تمتدّ وتذْرو
كلَّ ما فوق الرمال
من قصورٍ زائفه !

ساعديني
وامنحيني من عطاياكِ .. الذى يُمسكُ نفسى

ويردُّ النورَ للعينْ ،
شُعاعاً ، ووعودًا جارفة !
لستُ أشكوكِ إلى شيخ القبيلة
لا ، ولا أدعوكِ للثأرِ ،
ولا أرجوكِ لليوم الذى يفجؤُنا من غير حيلة !
نحن مطعونانِ ، والسهمُ بقلبيْنا مُدمًى
فاركُضى فى السّاحِ باللّيلِ الهموم
واقْدحى فى ليْلنا المغلولِ فى سُودِ الرُّؤى
برقَ السّنابكْ .
واهبطى كالرّعد ،
فالقومُ المُرجَّوْنَ نيامُ
وانظرى :
خلْفَ الخِوانِ الضخْمِ أيتامٌ

وفى الباحةِ أضيافُ لئامٌ
ومع الخيمة أشباحٌ هزيله !

ساعديني . كىْ أراكِ
نحن فى وجه ليالى الرُّعب نسّاقط ،
فى قلبِ الشُّراك
كوّةٌ واحدةٌ تكفى كليْنا
إن ثقبْناها نجوْنا
واشتعلْنا كالبروقِ الخاطفةْ
ساعديني

ها أنا أخطو ،
فتنحلّ غيومُ الكوْنِ ،
تسّاقطُ من فيكِ رُضابا
ها أنا أدنو ،
فينداحُ اتساعُ العمرِ ،
حُلماً ، وشبابا
الربيعُ الكاذبُ الوجهِ تعرّى
فلماذا نتوارى
خلف أوراق الشجيْراتِ العليله
بعدما اهتزّت إلينا آسفة ؟

ها أنا أرنو
وفجرٌ كاذبٌ يمضى
وبعد الفجر تدنو الراجفة

ساعديني .
إنّ ينبوعا من الأسرارِ لا يكفى
وطُوفاناً من الأشواقِ لا يشْفى
ومدّ البحر لا يروى نفوسًا تالفه !

القاهرة : فاروق شوشة

شعر

ليليّات

فؤاد سليمان مغنم

أُديمَتْ لنا فُرْجَةُ اللَّيْلِ
حين نَدُسُّ بها غَبَشَ الذِّكْرياتِ
ويَنْفَرِطُ العِقْدُ فوق الوسائدِ
نُخْرِجُ أحْشاءَنا ثم نَجْتَرُّها لحظةً . . . لحظةً
نوقِفُ اللَّحظاتِ على شُرْفَةِ اللَّيلِ
كي تستردَّ هويّتَها المُهْملةْ

أُديمَتْ لنا رَوْعَةُ الصمتِ
. . . يا رَوْعَةَ الصمتِ !
حين تَجيئين مُحْلولَةَ الشَّعْرِ
مُتْخَمَةً بالرجاءِ
ومُشْرِقَةً بالأساطير يا شهرزادُ
تَدُسِّينَ ما علَّمَتْكِ القواريرُ في رأسِيَ المستعيذِ من الكلماتِ
وتَسْتَدْفئينَ بما يتفصَّدُ عن جِلْدنا خلسةً . . خلسةً
وأنا أشْحَذُ السيفَ
كي أتلاقى مع الغدِ في المِقْصَلَة

منيا القمح : فؤاد سليمان مغنم

وَداع الصّبىّ ضاحك العَينين

كامل أيوب

هذا الصبيُّ الضاحك العينين
أيْن مضى أيْن ؟
قد كِدت أنسي أننى عرفتُه يوما كما عرفتُ نفسِى !!
وأننا عشنا معاً زمانا خاليا
لكنه الآن أتى يدرُج من ذاكرتى الكليلة
يعود بى إلى منازل الطفولة . .
كأننا لم ننأ عن أعتابها إلا ضُحى الأمسِ !!

ها هو ذا مثل أمير فوضوىّ أشهب الجناح
تسبقه ضحكة عينيه إذ يحثنى قبل الصباح
أن نلحق الندى ونستحم فى رذاذ الشمس ساعة الإشراق
لعلها تروى لنا أين انتهى بها غروبها الأخير ؟
وهل رأت بنات الحور يحتجزْن القمر المأسور ليلة المحاق ؟
ها هو ذا يعزف لى أغنية الخرير فى الغدير أوْ يسْرُدُ
لى حكايات السحابِ والرياحِ
وهمسات السُوْسَن النمَام للصَفْصاف والكافورْ
كان لنا كرْم مفَضل نجيئهُ بلا مواعيد متى . .
نشاء فى الغدْوَ والرواح
نعُبّ منه ألوان الفراشات التى تحط أو تطير
ونبسط القمحَ على أكفّنا فينقرُ اليمام
وربما نسْمُرُ أو نرسِم أو نقرأ فى كتاب الليلِ والنهارْ

مُحدِّقيْنَ عبْر الأفق البعيد مُبحريْن نحو جُزُرٍ
مملوءةٍ بشجرِ الأحلام
وكم جلسنا في ظلالِ الحقْل والبستانِ نمعن الأفكار
حين غرقنا في هوى راعية الأغنام . .
لكي نصوغَ من سبيكة الأصيل عقدا يحفظُ الأسْرارْ ؟
ومن لُجينِ النهرِ أقراطاً تبوح للصبيّة الصغيرة
بأننا نُحب قدَّها وخدَّها وعينها وفمها وصوتها
والشَّعْرَ والضفيره !!

آخر مرةٍ رأيته يجلس تحتِ كرْمنا هناك
كان يحولُ بيننا زجاجُ الشُرفةِ المقفل
قد كان يوماً غائما . .
وقام صاحبى يحنوُ على عصفورةٍ هوتْ إلى شراك
يطلقها من الحديد مثلما يفعل دائما
ثم يلوحُ شاردا كأنّما يحسُّ حُزناً داهِمَا !!
لكنه حين يرى الغيومَ فجأةً تفيضُ مطرا
يبشُّ وجهه لقطْرِهِ المنهلّ
أذكرُ أننى ظننتهُ لِلحظةٍ خاطفةٍ يمدُّ نحوى النَّظَرا
وأننى حسبته سوف يميلُ صوْبى قادما
بيْنَا مضى مبتعدا مهرولا إلى مرابعِ النخِيل
وصار نقطةً ضئيلةً فى شفَقِ الأفولْ
أذكرُ أننى ساعَتها لبثت حائراً موزَّعاً بلا حَرَاك
وحين رفَّ من حولِى ستار العتْمة المُسْدل
حملت فى صمت حقيبتى إلى درب الرحيل
مشيتِ دامِعاً وباسِما . .
أخوضُ عمرى المسْتوحِش الباقىَ فى شوارعِ
الليل الطويل . . !!

من يوم أن ودّعته ذاك المساء . .
ما زلتُ ماشيا . . تكادُ أن تسوخ بى خطاىَ المتعبهْ
من يومها أبحثُ عن درْبٍ سُدى فى مُدنٍ مهزُومةٍ معذَّبهْ
يمرح فيها اللّصُّ والتاجرُ والدجَّال والنخاس
مخيَّرا ما بين أن أموتَ منفياً بها أو أن أعيش
نازف الضمير والإحساس . .
ها قد وصُمْت بالإلحاد بين الأنبياء الكَذَبه
لأننى خرجت من دائرةِ الولاء

ها قد جُلِدْت بالسّياط حتى الموت فى محافلِ الأصنامْ
لأننى حين أطال فى التعبُّدُ الأقزام
وقفتُ أُحصى جثث الجياع والغنائم المُنتَهَبه
إنّى هنا مكبّلٌ يا أيّها الأمير
تطِن حوْلى غربتى كأنها ذبابةٌ وحشيَّة سوداء
بيْنا تُحاكُ لى بنودُ الاتّهام والإعدام
عُدْ أيّها الأمير أنت عُدْ لكوْننا المسحور
أعْطِ العقودَ والأقراط للراعيةِ الصغيرةِ السمراء
واحلُم بلا عساكرٍ ولا حواجزٍ ولا تخوم
واجمعْ إذا أتيْت كرْمنا هناك ما بذَرْنا فيه من
مُنى وما نثَرْنا من نجوم !!

القاهرة : كامل أيوب


BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية



السيدة الخضراء
آية من سورة الخوف

محمد آدم

« وَالْمَرْأَةُ كانتْ مُتَسَرْبِلَةً بِأُرْجُوانٍ وَقِرْمِزٍ ، وَمُتَحَلِّيَةً بِذَهَبٍ ، وَحِجَارَةٍ كريمةٍ ، وَلُؤْلُؤٍ ، وَمَعَهَا كَأْسٌ مِنْ ذَهَبٍ »

سَفَرْ

« ولكنَّ عندى عليكَ أنكَ تركتَ محبَّتَكَ الأولى »

أبدأُ رحلتيَّ الأولىٰ نحوَ امرأةٍ ، تتقطرُ عِشْقاً ، وأنا طِفْلٌ ، أجرى خَلْفَ نَثِيثِ الثلجِ الأبيضِ ، فوقَ الأوراقِ الخضراءِ ، المضفورةِ بعصيرِ الشمسِ الصفراءِ ، وأضحكُ مِنْ لُغَةِ القلبِ الخرساءِ الطِفْلَةِ ، أتبعُ قافلتى ، نحو الأرضِ العُرْيَانةِ ، والعَطشانةِ ، للموتى من أمثالى الفقراءُ ، هل تأتى سيدتى فى هذا الوقتِ ، من الليلِ ؟ أدقُ على أبوابِ الريحِ ، وأسكنُ فى قلبِ الورقِ الناحلِ ، والضحكاتِ الباردةِ الجوفاءِ ، لعلَّ الريحَ تجيبُ ، وتَرْتَجُ الغرفةُ حولى بالزينةِ ، والأضواءِ . ولكنَّ الريحَ المعلولةَ ، تأتى ويفرُ . . . الفجرُ الناحلُ عن عينيَّ بعيداً ، والأشجارُ الرابضةُ أمامَ النُزْلِ المُعْتِم ، تنحلُ طيوراً ، وعصافيرَ ، وأبقى فى داخلِ قبوى المُعْتِم أتلمسُ شيئاً أكتبهُ ، فى هذا الوقتِ من الليلِ ، تغيبُ الأطيارُ ــ بعيداً ــ فى فلواتِ الأرضِ ، ويهربُ ظِلٌ منتظرٌ ، لامرأةٍ تتآكلُ بالحبِ ، ويأكلنى الشبقُ التنينىُّ الجامحُ ، أتداخلُ فى نفسى شيئاً . . شيئاً . . . شيئاً . . . جُرْحٌ يتفتحُ مثلَ الوردِ النائمِ ، خلفَ ظلالِ الوقتِ ، ويغزو جسدى ، هل أبكى ؟ لكنْ من يسمعُنى فى هذى الوحدةِ ؟ــ والهدأةُ قاتلةٌ كالمنفى ــ أتشاغلُ بورودِ الجُرْحِ ، وبوحِ الوردِ ، وأملأُ بعضَ الكاساتِ الكَسْلى ، لكنَّ الوقتَ يمرُ ــ وَيَسْحَقُنى ــ كامرأةٍ تتفتتُ عِشْقاً ، بينَ يدىَّ ، ويعروها زبدٌ مهتاجٌ نافرْ . هاإنى منتظرٌ ، كالظلِّ الواقفِ فوقَ جدارِ الشُرُفَاتِ الناحلةِ ، وأرقبُ خطواً يأتى من طُرُقَاتٍ أُخرى ، لكنَّ الوقتَ يمرُّ ، والساعةَ ــ

فارغةٌ ــ تعلنُ في استرخاءٍ ، عن قربِ الليلِ الداهمِ ، والأضواءُ الآتيةُ على وَهْجِ الثلجِ الأبيضِ ، تَنْشَقُّ حِصَاناً أبيضَ ، يحملُ مكتوباً من سيدتي ، أتَصَلَّبُ في وقفتي المصلوبةِ ، ثُمَّ أفُضُّ رسائلَ تحملها الريحُ ، ويرسلها البرقُ المتواترُ حولِيْ .

الياقُوتَةُ

« أينَ الطريقُ حيثُ يسكنُ النورُ ؟ »

سيدتي في البهوِ ــ الفرعونيِّ ــ تداعبُ مَلِكاً ، وأنا طِفْلٌ ، أتدثرُ في أَسْمَالٍ بَالِيةٍ ، أخرجُ في اللَيلِ وحيداً ــ أتمشي ــ فوقَ جُسُورِ الترعةِ ، عَلِّي أقطفُ بعضاً من أزهارِ الصُّبَّيرِ ، نباتاتُ الفلِّ البريِّ ، تداعبُني ــ وتطارِدُني ــ تتحلَقُ حولي وتغازِلُني ، لكني أمشي . . . وأدوسُ على قَطَرَاتِ الثلجِ المنثورِ ، بأطرافِ العُشْبِ ، الأخضرِ ، كإلـهٍ في وادي النورِ ، تسابقُني الريحُ ، وأسبِقُها ، وفراشَاتُ الحقلِ البيضاءُ ، الحمراءُ . . . الصفراءُ . . . . تخيطُ قميصي ، أتدثرُ بفضاءٍ فجريٍّ لعُشَيْبَاتِ الحِنَّاءِ الخضراءِ وأرسمُ بعضاً من أحلامي ، بحبيباتِ الدّمِ النازفِ ، من كلِّ خلايا جسدي المسفوحِ ، على حباتِ الطينِ العَطْشَى ، هلْ شاهدني ظِلي ، وأنا أتفيأُ داخلَ قلبي ؟ مثلَ صبيٍّ يتكوَرُ في حِضْنِ فتاةٍ ــ ضاعا في طرقاتِ الزمنِ المُرِّ ، وغابا عن عينِ الأهلِ طويلاً ــ ظِلي يتغافلُ عني ، وأنا أتكاسلُ عن ظِلي ، هلْ عادتْ سيدتي م البهوِ الفرعونيِّ الآسرِ ؟ تشتدُ الريحُ ، ويتوجعُ في داخلِ أضلاعي قلبي ،ــ يتكسرُ مثلَ الأشجارِ المصروعةِ في يومٍ عاصفْ ــ أتهيأُ للصَّحْوِ وللنومِ ، يُرَاوِدُني شكلُ امرأةٍ ، تتأرجحُ ما بينَ الصَّحْوِ ، وبينَ النومِ فأغفو . . . فوقَ فِرَاشٍ ، يتوقدُ بالثلجِ ، ابتردَ الوقتُ طويلاً ، ها إنَّ الساعةَ آتيةٌ لاريبْ !! كَمْ يبعدُ هذا الفجرُ عن اللَيلِ ؟ وكمْ يبعدُ ليلُ الزمنِ المتوحشِ ، عن آخرِ أطرافِ الفجرْ ؟ تتمسحُ بي هرة ، وتموءُ . . . كذئبٍ بريٍّ ، يعوي في صحراءِ الصيفِ ، ابتعدتْ آخرُ عرباتِ الغَجَرِ الرُّحَلِ ، عن طُرُقَاتِ العُشْبِ ، انعصرَ الصمتُ المُتَخَشِبُ ، فوقَ دهاليزِ الوقتِ النافرِ ، وابتدأتْ سياراتُ الجندِ ، تعودُ لِمَخْبَئِهَا ، ساكنةً ، ها إنَّ القاتلَ قد فَرَّ ، . . . . وعصفُور الأيكةِ ، قد طارَ إلى عتباتِ النورِ ، لكيْ يتغسلَ بالظلِ الساقطِ منْ . . . . . . أرباضِ الشمسِ ، وينعسُ قربَ فراشاتِ الحقلِ ينقرُ حباتِ التوتِ البريِّ . . . ويجرى خلفَ يماماتِ الدَّغْلِ ، الغائمِ فوقَ جسورِ الترعِ المغسولةِ ، بالطَّلِ الهاطلِ من عِليينْ .

وَصْلٌ

« اجْعَلْني كَخَاتَمٍ على سَاعِدِكْ ، لأنَّ المَحَبَةَ ، قَوِيةٌ كالموتْ »

اشتدتْ دوراتُ الريحِ العَاصفِ ، واهتزَّ النخلُ الواقفُ كوريقاتِ خريفٍ أصفرْ ، لم يبقَ إلا أن ترحلَ أو تنسى هذا الحبَ الغَلاَّبَ القاهرَ ،فوقَ جداراتِ القلبِ الأبيضِ ، طفلٌ يتساندُ قربَ جدارٍ يَسَّاقَطْ ، وامرأةٌ تنزلُ دَغْلَ البوصِ الأخضرِ ، تكشفُ عن ساقيها ، تصطادُ السمكَ البريَّ ، المتوحِّشَ ها هيَ تَدْغِلُ

فى الريحِ الهوجاءِ فتلتفُّ بها ، تُغريها أنْ تركضَ ، فى بحرٍ لُجّيٍّ ، تتنزلُ فيه الشمسُ ويرتاحُ الرملُ المصقولُ ، على زُرْقَةِ أمواجِ البحرِ ، الجسدُ النافرِ يعلو ويفرُّ . . . الشعرُ الليلىُّ المحلولكُ ، يتطايرُ عبرَ رذاذِ الماءِ الأزرقِ ، تتعلقُ حباتُ الشمسِ الحمراءِ ، بحباتِ الزبدِ الأبيضِ ــ فوقَ الجسدِ البحرِ ــ فتكشفُ عن سرِ السرِّ آهٍ . . . هلْ عادتْ سيدتى من غارتِها الليليةِ بعدُ . . . اندلعَ الفجرُ وهاهىَ خيلُ الرغبةِ ، ترقصُ فوقَ خلايا الجسدِ المسنونِ المتوقدِ تستنفرُ ، أغوارَ العشقِ الدوارِ بقلبى ، وتلملمُ حباتِ القمحِ المبذورِ ، بأحراشِ الحقلِ ، الممدودِ على شُرُفَاتِ اليّمِّ الغَارقِ ، فوقَ نخيلِ الصيدِ .

امرأةٌ

« مياهٌ كثيرةٌ لا تستطيعُ أنْ تطفىءَ ، المحبةَ ، والسيولُ . . . . لا تَغْمُرُهَا »

الريحُ تلاقحُها الريحُ ، وهاهىَ أفراسُ الضوءِ ، تحمحم عبرَ ممراتِ جبالِ الصَهْدِ ، فتركضُ أو تتراكضُ خلفَ نداءاتِ العشقِ المسنونِ ، بحَمَأٍ من تَسْنِيم ، وتُقَطِّعُ أميالَ الشهوةِ ، بحوافرَ يحدوها شررٌ ، يتطايرُ ، كالزبدِ المُزْبَدِ ، على ساحاتِ الأفقِ المُمْتَد . لماذا لمْ تأتِ سيدتى بَعْد ؟ نُزُلٌ من أقمارٍ هابطةٍ من قربِ عباءاتِ الظلمةِ ، تلتفُ حوالىَّ . . . تُكَاشِفُنى ، وأكاشِفُها ، أفتحُ بابىْ . . . . منْ ؟ سيدةُ الضوءِ المبهمِ ؟ والأفراسِ البراقةِ تحتَ عِشَاشِ الزهرِ النائمِ ؟ والسفنِ المبحرةِ ــ أخيراً ــ نحوَ جبالِ اللهِ المبثوثةِ فى قلبِ الأرضِ ؟ من هذى النائمــةُ بقلبى ؟ مَنْ ؟ . امرأةُ الزهرِ الليلىِّ تعانقُ آخرَ أطرافِ الأرضِ ، وتركضُ نحوَ المجهولِ بعيداً . بينا أتقرى جسدى بُقَعَاً من أطرافٍ غامقةِ اللونِ . . . أغنى . . . أتباطأُ فى الخطوِ . . . أصفرُ . . . للريحِ المُصْفَرّةِ أنْ تأتىْ ، هلْ تأتىْ الريحُ السواحةُ تغزلُ ثوبى وتُحيكُ مواجيدىَ ، سَمَكاً . . . يتقافزُ بينَ الأشرعةِ البيضاءِ ، لِسُفُنِ الصيدِ الغرقى فى الميناءِ ؟ آهٍ . . . لو تأتى الريحُ الآنَ وتأتى سيدتى مثقلةَ الخطوِ ، تدقّ على بابى الْمُنْعَزِلِ النائى . . . ! هاأنذا أَتَسَاقَطُ كوريقاتِ التوتِ الأصفرِ ، إبَّانَ خريفٍ مجنونٍ ، أتعرى قلبا ، يتطاير صدرى مِزَقاً . . . مِزَقاً . . . مِزَقاً . . . هذى سُفُنُ الضوءِ ــ النافذِ ــ تبحرُ من (منْ كلِ كُرَياتِ دمى) ناحلةً صفراءَ . . . ومفعمةَ اللون أحاولُ أنْ أسترجعَ شيئاً ، لامرأةِ الحزنِ الغامقِ ، والصدرِ الجبلىِّ الشاهقِ ، لكنى لا أتذكرُ إلا وجهاً كالطفلِ النائمِ ، تحتَ شُجَيراتِ الحنطةِ ، فى ليلِ الصيفِ المخنوقِ العارىْ . ضِفْدَعَةٌ تنقرُ فى أثداءِ ، الوقتِ الساكن ، كهلٌ يتوكأُ فوقَ عصاهُ قبيلَ صلاةِ الفجرِ ، امرأةٌ يتعاطاها بعضُ رجالِ الدركِ الساهرِ خيلٌ تصهلُ قبلَ صياحِ الديكِ ، وقبّرة تتنقلُ جامحةً ، بينَ وريقاتِ البوصِ الفجرىِ السامقِ وتلامسُ أطرافَ الماءِ المثقلِ بالتطوافِ ، نواطيرُ القشِ تُجَمِّعُ ديدانَ الحقلِ ، وترقصُ إبَّانَ الهدأةِ من غَسَقِ الليلِ ، الوقتُ المغسولُ برشاتِ العشقِ . . . بلادٌ تتجاذبُ ثوبَ محبتِها ، آسرةُ هذى السيدةُ المجنونةُ ، لكنْ هاأنذا أتعبنى النومُ ، وأوجعنى سيلُ التذكاراتِ المَحْمُوم ، أُجَمِّعُ تذكاراتى واحدةً . . . واحدةً . . . واحدةً . . . وأُفَرِّقُ تذكاراتى واحدةً . . . واحدةً . . . واحدةً . . . مَنْ يُنْقِذُنى ؟ هاأنذا

وامرأةُ الأصدافِ الليلية ، والأوراقِ الدكناء ، أحاولُ أنْ أسترجعَ بعضاً من أشتاتِ وجوهٍ تتقاذفُها حيطانُ الوهْمِ العالىْ .

تَرْنيمَةُ لسُلَيْمَانَ المَلِكْ

« أَنَا لحبيبى ، وإِلىَّ اشتياقُهْ . . . تعالى يا حبيبى ، لِنَخْرُجْ إلى الحَقْلِ ، ولْنَبِتْ فى القُرىَ ، لِنُبَكِّرنَّ إلى الكُرُومْ ، ولْنَنْظُرْ هلْ أزهرَ الكرْم ، هلْ نوّرَ الرمانْ ، أهربْ يا حبيبى وكُنْ كالظبى ، أوْ كغُفْرِ الأيائلِ ، على جبالِ الأطيابْ . »

وَجْهٌ لسماءِ الصيفِ ، نجيماتٌ تتعلقُ فى خَيْمَةٍ بللّورٍ أزرقْ ، قلبُ ملاكٍ يتدلى من تحتِ العرشِ الكونىِّ ، ويهبطُ كإلهِ الصيدِ ، على عُشْبِ الأرضِ المسترخى ــ فى حالةِ سُكْرْ ، وَجْهٌ ليمامِ البرِّ . . . يُنقِّلُ خُطوتَهُ الأولى ، فوقَ ترابِ الطرقِ الريفيةِ ، والشجرُ المتطاولُ ، . . . يتكاشفُ . . . يتحاضنُ . . . يمتدُّ . . . ويترامى ، أُفُقاً من بُسُطٍ يفرشُها الوجْهُ المتطامنُ ، لصبىٍّ يلهو فى كومةِ رملٍ يرسمُ وجهَ حبيبتهِ ــ الأولى ــ بيتَ الرغبةِ والنشوةِ . . . والموتِ . امرأةٌ تتغامزُ ليمامِ البَرِ ، تطاردُهُ ، ويطاردُها ، ثُمَّ يُصاحبُها فى نوبةِ ريحٍ عاتٍ مجنونٍ ، رجلٌ قَطَّعَ أشجارَ الحنطةِ ، واللوزِ ، وراحَ يتابعُ رحلتَها فى يوم شاتٍ مذهولٍ ، ها هىَ ريحٌ تدخلُنى وتؤاخينى ، وأنا أدخلها وأؤاخيها . أركبُ نحوَ مدائنها سُفُناً من نَخَلاتِ الضوءِ وأُسْرِجُ خيلى ، واحدةً . . . واحدةً . . . واحدةً . . . نحوَ بلادِ الرغبةِ ، استوقدُ نارَ الله ونارَ العشقِ ، ولكنَّ البلدَ بعيدٌ ، والطرقَ المدخولةَ ، آهلةٌ بالركبانِ ، ابتدأ الزمنُ الصعبُ الآنَ وأجنادُ الأرضِ ، يمرونَ سِرَاعاً نحوَ الهاويةِ المفجوعةِ ، لرحيلٍ لمْ يبدأ بعدُ ، سُراةُ الوقتِ يمرونَ . . خِفافاً ، نحوَ طواحينِ الموتِ ، وأعراسُ النشْوةِ ، آتيةٌ من غوْرِ الصبوةِ ، عبدُ الله اسْتُشْهِدَ فى حبِ امرأةٍ ، لَمْ يَرَها من قبلُ ولمْ يسمعْ عنها . . . لكنَّ الحلمَ أتاها تحتَ النخلِ وفاجأها ، كانتْ تنظرُ نحوَ النورِ الصاهلِ ، من أجنابِ الأرضِ الأفقِ اللامحدودِ ، بأصلابِ الكونِ ، اهتزَّ النخلُ ، انْفَرَطَ الرطبُ الحلوُ ، انفلتتْ كلُ عصافيرِ الوقتِ تزاحمُ ، أشجارَ السنطِ البرىِّ ، وتنقرُ فى حباتِ التوتِ ، المَسْجُورِ ، على جَسَدِ الأرضِ الناحلِ ، هَلْ شاهدَ عبدُ الله الرُؤْيا ، واسْتَرقَ السمعَ ؟

مُلَيْكَةْ

مُلَيْكَةُ هذى الجنيةُ تَخْتَالُ على شُرُفَاتِ القلبِ ، تغادرُ مِرْفَأَهُ ، تاركةً . . . سُفُناً . . . من جَصٍ . . . وقواريرَ ، وتنزلُ فى أحراشِ الغيمِ ، تكاشِفُ أحجارَ الضوءِ المسنونةَ بتراتيلِ الوجدِ ، تُعَرى بَدَناً كانتْ تكلؤُهُ ، سُحُبُ النُّوارِ الراكضةُ هنالكَ خَلْفَ تصاويرِ الغيمِ . هلْ شاهدَ عبدُ الله الرؤيا ؟ واسترقَ السمعَ ؟ هلْ شاهدَ عبدُ الله الرؤيا ؟ هلْ شاهدَ ؟ كانَ البحارةُ يَغْتَرِفُونَ الضوءَ ، وينتشلونَ الغرقى ، من أنيابِ البحرِ ، النهّاشِ القاسى ، ثُمَّ يعودونَ فرادى ، فى زمنِ النوّةِ والنوءِ ، يعاندُهُمْ شوقٌ غلاَّبٌ للوحدةِ ، والترحالِ طويلاً ، فوقَ

. الزبدِ المُهْتَاجِ ، وها هىَ آخرُ أسماكِ . . القرشِ تعاندُهُمْ ، وتُطَرِّزُ أطرافَ الماءِ المتقلبِ بالدّمِ المخبوءِ ، بأعماقِ اليّمِ ، تفرُ بعيداً ، وتُساوِمُهُمْ . كانتْ سيدةٌ تطفو فوقَ النجمِ الأزرقِ ، والموجِ ،ــ وتَضحكُ للبحارةِ ــ فابتسمَ البحارةُ للأمطارِ . . المتزاحمةِ ، تلامسُ أطرافَ البحرِ ، ولكنَّ السيدةَ ابتعدتْ . . . وابتعدتْ . . . وابتعدتْ . . . . . طَارَدَها البحارةُ ، كانتْ سُفُنٌ تركضُ ، وفَرَاشٌ يَتوافَدُ ، ونُجُومٌ تلمعُ ، فوقَ ضبابِ شهوانىِّ آخاذٍ ، فابتعدتْ . . . وابتعدتْ . . . وابتعدتْ . . . حتى أخفاها الموجُ وغيّبها بينَ ذراعيهِ ، انتفضَ البحارةُ ، وانقلبَ البحرُ ، وعانَدَهُمْ وقتٌ مقهـُور قاهِرٌ . لكنَّ على الشطِّ الآخرْ ، كانَ هنالكَ . . عبدُ الله ، انتظرَ البحرَ طويلاً ، وانتظرَ الغيمَ طويلاً ، وانتظرَ النجمَ الرابضَ ، فى أدغالِ السُحُبِ الدوامةِ ، خَلْفَ طواويسِ الصمتِ . فهلْ تأتى سيدتى بعدُ ؟ استضحكَ بعضُ البحارةِ وانكشفوا . . بَلَّلَ عبدُ الله القلبَ ، بأكياسِ الدمعْ !! هلْ تشربُ شيئاً فى هذا الوقتِ من السُكرِ ؟ . . . لا حَدِّثْنا ، كيفَ رأيتَ الدنيا ؟ . . . واسعةً كعيونِ الطفلِ . . . وضيّقةً كالقبرِ المُنْسَدِّ ،

« ما أجْمَلَ رجليكِ بالنعلين ، دوائرُ فَخْذَيكِ مِثْلُ الحُلِيِّ ، سُرَّتُكِ كأسٌ مُدَوَّرَةٌ ، لا يعوزُها . . شَرَابٌ مَمْزُوجٌ ، بَطْنُكِ صِبرَةُ حنطةٍ ، مُسَيّجةٍ بالسَوْسَنِ ، ثَدْيَاكِ كَخِشْفَتين ، توأمى ظَبْيَةٍ ، عُنُقُكِ كَبرجٍ من عاجٍ ، عيناكِ كالبرقِ ، أنفُكِ كبرجِ لبنانَ الناظرِ ، تجاهَ دمشقَ ، رأسُكِ عليكِ ، مِثْلُ الكرْمِلِ وشَعْرُ رأسِكِ ، كأُرْجُوانٍ ، مَلِكٌ أُسِرَ بالخُصَلِ . » .

استند الصيفُ على جِذْعِ النخلِ ، وغابتْ آخرُ أقمارِ الليلِ ، وها هىَ أسرابُ النملِ تغادرُ مخبأها ــ الشتوىَّ ــ وترحلُ فى زىِّ ملكىِّ ، نحوَ الأوراقِ المُزْدَانةِ ، بالوردِ ، تقاطعُ فى رحلتِها البريةِ أسرابَ الطيرِ ، امتلأ الوقتُ دُخاناً ، وانسدتْ أبوابُ الدنيا !! نافذةٌ تتفتحُ فى أبراجِ الوقتِ ، وشباكٌ لمليكةَ إذْ تتوجهُ صوبَ البحرِ ، وتسترخى فوقَ شواطئهِ المبلولةِ ، بالأصدافِ ، وتضفرُ فى وحدتِها شعرَ ضفائرِها ، ثُمَّ تخايلُها ريحٌ آتيةٌ من جُزُرِ الشرقِ !! مُلَيْكَةُ ها هىَ ريحُ العشقِ تخايلُنى ثم تَهُبُ ، وأنا كهلٌ ، أتعبنى التجوالُ على طرقاتِ الصخرِ ، غنيتُ طويلاً لم يسمعنى أحدٌ من قبلُ ، . . . آخيتُ كثيراً ما بينَ الغيمةِ ، والغيمةِ . لكنَّ مليكةَ تتأبى وتعاندُ فى رحلتها أن تبدأ ، والمركبُ واقفةٌ ، والريحُ مواتيةٌ ، وعصافيرُ الغيمِ ، تلملمُ أذيالَ النوءِ ، وترفُلُ فى حُلَلٍ من زهرٍ أبيضَ . تسبقها رائحةُ الليمونِ المُخْضرّ ، ويحرسُ موكبها ، طيرٌ من نُزُلِ الصيفِ الشمسى ، . أجراسُ صلاةٍ تتعالى فى دهليزِ الصمتِ ، ويسمعها عبدُ الله ، فتهتزُ الأيكةُ ، والسُرُرُ المفرودةُ ، فوقَ ممراتِ القلبِ ، مليكةُ ، لم تأتِ بعدُ ،

وعبدُ الله صبياً كانَ ، وحينَ دعتهُ الريحُ ، على مائدةِ الشمسِ ، وغَمَّسَ ماءُ البحرِ طفولَتَهُ ، كانَ يُجَمِّعُ حباتِ التوتِ ــ ويمشي في طرقاتِ الأرضِ ــ التمَّ عليهِ الناسُ وطعموا ، صلوا للغيمةِ أن تنزلَ ، فوقَ الأرضِ العطشى ، والمطر الدفاق ، يهلُ ويغرقُ أجرانَ الملحِ النابتِ فوقَ تضاريسِ ، الزمنِ الخائخِ ، والمحشوّ بأنيابِ الجوعِ ، الصاهلِ من عُشْبِ الصخرِ .

« ما أجْملكِ ، وما أحلاكِ ، أيتهُا الحبيبةُ باللذاتِ . »

انتظرَ طويلاً عبدُ الله ، ولكنَّ مليكةَ كانتْ جنيّة ، أخذتهُ . . . بينَ ذراعيها ، لفتهُ . . . في ثوبِ كتانٍ أبيضَ ، ثم دعتهُ . . . لمرافئها المجهولةِ ، في أعماقِ البحرِ ، استضحكَ عبدُ الله هناكَ على جُزُرِ المَرْجَانِ ، المضفورِ بريقِ الخمرِ ، استلقى ــ عبدُ الله ــ وشاهدَ حباتِ اللؤلؤِ إذْ تتكورُ في نُزُلِ الرؤيا والسرّ . سألتهُ مُلَيكةُ . . . هلْ يذكرُ عبدُ الله الصيفَ . . . وحباتِ العنبِ الأخضرِ إذْ تتكومُ فوقَ عِشَاشِ الطيرِ النوَّام ، على سُرُرِ الليلِ ؟ وإذْ يلهو بطفولتهِ مزهواً بنباتاتِ الحناءِ ، الراكضةِ ، على جنباتِ النهرِ ، وأعوادِ الكتانِ المعقودِ ، بتاجِ الزرقة واللونِ ؟؟ وها هوّ يلهو ، يتصيدُ أسماكَ الدَغْلِ ، ويُلقى بطفولتهِ قُرْبَ فراشاتِ الحقلِ ، ويجلسُ تحتَ الأشجارِ السامقةِ . . . هناكَ على عتباتِ الضوءِ ، يكلمُ بعضَ عصافيرِ تهجرُ ، . . . أفراسَ الحزنِ المنقوشِ بداخلِ بواباتِ القلبِ ، . . . يداعبُ سِنارَتَهُ ، هلْ تأتي أسماكُ الماءِ حواليهِ ؟ هلْ تغمزُ ؟ يغرقُ في سِترِ الوحدةِ ثُمَّ يعانقُ نشوَتهُ ، مُنْشَدّاً لمليكةَ ، هذى الجنية . من يفجؤها في هذا الوقتِ من الليلِ ؟ ويركبُ صوبَ مراتِعها ، خيلاً من ضوءٍ مَحْمُومٍ ، يدخلُ أرباضَ قبيلتِها ، ومرابعِها ، لكنَّ كلابَ الصيدِ تهشُ ، وينقرُ . . . ذبانُ الوقتِ جناحيهِ ، ويغزو عبدُ الله المربعَ . . . ها هيَ ريحٌ نيئةٌ ، رطبةٌ . . . . تعدو . . . تعدو . . . تعدو . . . وتمرُ خفيفاً فوقَ الرملِ المستوحشِ ، ثُمَّ تعدُ الحباتِ ، وتغرسُ ما بينَ الرملةِ ، والرملةِ . . . شَجَراً من أيلكٍ . . . مُخْضَراً ، وتخططُ نهراً ، لمياهِ الغيمِ ، وتهبطُ في نُزُلِ الضوءِ ، لكي تَعبرَ صوبَ حبيبتهِ .

« قامتكِ هذه شبيهةُ بالنخلةِ ، وثدياكِ ، بالعناقيدِ ، ورائحةُ أنفُكِ ، كأجودِ الخمرِ » .

كانتْ سيدةً من ذهبٍ ولآلىءَ تعبرُ ، ومياةً تتراقصُ فوقَ نُبيعَاتِ الفضِةِ ، ثُمَّ تَحُلُّ السيدةُ ــ العابرةُ ــ ضفائرَها ، وتَفُكُّ رِبَاطَ قميصِ النومِ ، وتخلعُ نعليها ، ينفرطُ الثوبُ المَحْمُومُ يُعَرّى بَدَنَاً ، مَحْمُوماً ، . . . ويُكَشِّفُ مُدُنَاً تملأُها أصدافُ اللؤلؤِ ، ياقوتٌ من جناتِ الصحوِ يفرُّ ، واحدةً . . . بعدَ الأخرى ، ثم يُكَوِرُ حَبْلاً من نُورٍ حولِ الخِصْرِ العاجيِّ ، وينسجُ مُتَّكَئاً ، لضفائرِها اللينةِ الفحماءِ ،

المتكسرةِ على ــ الجسدِ البحرِ ــ فتسبحُ ، يتبعُها الماءُ ، وتترجرجُ أجزاءُ الجسد البضِّ كزهراتِ اللوزِ القُطْنيِّ ، وحينَ تلامِسُهاَ الريحُ السَّيالَةُ ، تستضحكُ للماءِ ، وتكشفُ عنْ سنتِها ، للشمسِ اللينةِ الرخوةِ ، تستضحكُ لطفولتِها ، ورفاقِ طفولتِها ، يأخذُها شوقٌ يجْلِبُها إذْ تَتثَنى فوقَ كُرَيّاتِ الرملِ ، الناعمِ ، يحْضِنُها ويؤاخيها ، ثُمَّ يُهْدِهِدُ أقدامَ عصافيرِ تتبعُها ، وفراشٍ يقفو خُطْوَتَها واحدةً بعدَ الأخرىٰ ، تأخذُ سِنتَها الشمسُ ، وتعطيها وَجْداً كالجمرِ ، وتبحثُ عن رجلٍ لمْ يخْلَقْ مِنْ قَبْلُ .

وَجْد

« وحبيبى أبيضُ وأحْمرُ ، مُعَلَّمٌ بينَ ربوةٍ ، رأسُهُ ذهَبُ إبريزٍ ، قُصَتُهُ ، مُسْتَرْسَلَةٌ ، حَالِكَةٌ ، كالغُرَابِ ، عيناهُ كالحَمَامِ ، على مَجَارى المياهِ ، مَغْسُولَتَانِ باللبنِ ، جَالِسَتَانِ فى وَقْبَيْها ، خَدَّاهُ كَخَمِيلَةِ الطِّيبِ ، وأتلامِ رياحينَ ذكيَّةٍ ، شفتاهُ سَوْسَنٌ ، تقطرانِ مُرّاً مائعاً . يداهُ حَلَقَتَانِ مِنْ ذَهَبٍ ، مُرَصَّعَتَانِ بالزَبَرْجَدِ ، بَطْنُهُ عاجٌ ، أبيضُ ، مُغَلَّفٌ بالياقوتِ الأزرقِ ، ساقاهُ عمودا رُخَامٍ ، مؤسستانِ ، على قاعدتينِ من إبريزٍ . »

أيلٌ يتربضُ قربَ سَوَاسِنِ ظِلٍّ ، غَيمٌ يخرجُ عن دائرةِ الغيمْ ، سَماءٌ تُمْطِرُ أُفُقاً ، مِنْ بَرْقٍ ، يَتَخَلَّقُ قربَ نُجَيماتِ الحُلْمِ . امرأةٌ تتربصُ بالشمسِ ، وتركضُ فى منحنياتِ الزرقةِ والأسرْ ، هلْ شاهدَ عبدُ اللهِ الرؤيا . . . واسترقَ السمعْ ؟ هلْ شاهدَ وانكشفَ السرّ ؟ كانتْ سيدةَ الزمنِ المُثقلِ ، والخطوِ المثقلِ ، تتنقلُ ما بينَ الظلِ ، وبينَ الظلِ ، وتكشفُ عن ساقيها ، . . . . زبدٌ يتطايرُ من أُفقِ البحرِ ، ويغسلُ أشرعةَ السُفُنِ هنالكَ فى الميناءِ ، انفتحَ البرزخُ ، وارتطم البحرانِ ، فهذا عذبٌ وفراتٌ ، والأخرُ ملحٌ وأجاجٌ ، وهاجَ . هدأتْ واستلقتْ فوقَ أريكتِها غلخضراءِ ، وراحتْ تنظرُ نحوَ السقفِ المبهمِ ، والغيمِ المبهمِ ، ثُمَّ تغادِرُ رحلتَها صوبَ الشُطئانِ المجهولةِ ، والخُلْجَانِ الأخَّاذةِ ، لنهارٍ يتعلمُ كَيفَ يَفِجُّ من الليلِ المَرْصُوْصِ ، على سِنْدَانِ الظُلمةِ ، والوقتِ ، وأرختْ لليلِ ضفائِرَها ، ضجتْ موسيقىٰ الوحدةِ ، والغربةِ ، وانكشفتْ فى سجنِ الصمتِ سماواتُ الصبوةِ ، راحتْ تبكى أشجارَ السنطِ البرىِّ ، الواقفِ فوقَ حوافِ الترعِ العطشانةِ ، والكافورَ المتصاعدَ ، نحوَ سحابٍ ، لمْ يُسْقِ بَلَداً ، . . . . مَيْتاً مِنْ قبلُ ، اهتزتْ بالرقصِ المتخافتِ ، سألتْ : إنْ كانَ الفجرُ قريباً من شُرْفَتِها ، أرختْ لليلِ ، سحابتَها الدكناءَ ، وراحتْ تقرأُ تَطرُدُ عنها أشباحَ النارِ الشتويةِ ، لكنَّ البردَ هنا قاسٍ ، والثلجُ ، ينزُّ ويتكاثفُ شيئاً . . . شيئاً . يغزو هُدْبَ أسرتِها ، يتعلقُ طيرٌ مصلوبٌ ، فوقَ شجيرةِ بلوطٍ ، عطشى . وقواريرُ تُسَانِدُ لفاتِ دخانٍ ، لم يبلغْ حدَّ نداءِ مَحْمُومٍ بعدُ ،

وها هيَ تتعلقُ ما بينَ الغرفةِ ، والسقفِ ، تحاولُ أنْ تسترجع شيئاً مما فاتَ ،
ولكنَّ الوقتَ يمرُ بطيئاً . . . . كالساعاتِ الأولى لرحيلٍ ، ممُورٍ وبطيءٍ ،
ها هيَ بعضُ نداءاتِ الصبوةِ ، تغزوها ، تعرُوها ، رجفةُ موتٍ مَسْتَتِرٍ ، تتعلقُ
عيناها بامرأةِ الضوءِ الساقطِ ، وهيَّ تحاولُ أنْ تتوالدَ من خُلَلِ النوّةِ ، والنوءِ ،
وتكشفُ للشمسِ طريقاً ، من صدرٍ عاجيٍّ لانَ كأعوادِ الحنطةِ ، إذْ تتمايلُ ــ في
وقفتهـا ــ من جَرَّاءِ . . . الـريحِ اللينـةِ الرخـوةِ ، لكنَّ البابَ تفتـحَ فجأة ،
وانزاحتْ جدرانُ الغرفةِ ، واتسعتْ حتى وَسِعَتْ ، أُفُقاً/بَحْراً يمتدُ ويترامى ،
نحوَ اللامنظورِ المرئيِّ . . . ضحكتْ . . . وانفرجتْ . . . شفتاها عن بَرْقٍ ،
لَمَّاعٍ ، صافٍ ، كانَ يؤانسُ وحدتَها . قالتْ تجلسُ أو تـأكلُ شيئـاً ، من خبزِ
النشْوةِ . . . ؟ لا . . . . ، هاأنذا أصنعُ فنجانَ القهوةِ بالضوءِ ، وأُسْـدِلُ
فوقَ الجدرانِ أشعةَ شمسٍ من قلبٍ يتفتتُ ، حُرَقاً . . . حُرَقـاً ، ظلتْ تكبرُ
يوماً . . . يوماً . . . حتى شبَّ حريقُ النارِ بجسمي ــ الناحلِ ــ واسْتُشْهِدَ في
قلبي طـيرٌ أخرسُ ، . أزهـارُ الـرغبـةِ مـاتتْ . وانفلتتْ أنهارُ النـورِ بعيـداً ،
جفتْ . . . وأنا أتفتّتُ كنباتٍ جبـليٍّ ، خَادَعَـهُ القَطْرُ ، ولمْ تَنْـزِلْ غيماتُ الله
عليهِ ، وأفتحُ بابيْ كي أدخلَ . . . دعني أتوضأُ ، وأصلي ، فأنا عاشقةٌ لنهارٍ لمْ
يَطْلُعْ بعدُ ، وأرضٍ لمْ يمشِ فيها أحدٌ من قبلُ ، وطفلٍ سواهُ الله بريقِ . . .
الضوءِ ، وخيلٍ تركضُ نحوَ الغاباتِ الخضرا ، من ودیانِ الأرضِ المجهولةِ ، في
رحلةِ حبٍ لا تَكْمُلُ أبداً ، عاشقةٌ لصبـاحاتِ النشـوةِ والوجـدِ !! وحاولَ أنْ
يتكلمَ غَلَّقَتِ البابَ حواليهِ ، انكشفتْ أسرارٌ وسراديبُ ، لمدائنَ لمْ يدخُلْها من
قبلُ ، وأغلقَ عينيهَ طويلاً كي يبصرَ ، لكنْ لمْ يلمسْ شيئاً ، . . . أغلقَ ثـانيةً
عينيـهِ انفتحتْ حُجُبٌ ، ودهاليـزُ كانتْ خـافيةً . . . هـا هيَّ أصـدافٌ . . .
ولآلئُ . . . ونوارسُ تتنقلُ فـوقَ شطوطِ المـاءِ الرائقِ غِلْمَـانٌ يغتسلونَ بضوءٍ
صافٍ ، ويمرّونَ . . . خِفَافاً ، أكوابٌ من فضةْ . . . وقواريرُ من ذهبٍ خلاّبٍ
للأبصارِ ، وأخاذٍ للأنظارِ . . . . وقَطَفَاتٌ من ضوءٍ زاهٍ ، . . . بُسُطٌ
منْ سُنْدُسْ . . . وأباريقُ من فِضَةٌ ، يحملها الولدانُ ، وعَسَلٌ من شهْدٍ ، يتقطرُ
كالبللّورِ ، فَمَنْ يدخُلْ يَشْرَبْ ، مَنْ يَطْلُبْ ، يَأخُذْ .

طَوَافْ

« فَلْيَسْمَعْ خِتَامَ الأمر كُلِّهِ ، في الليلِ على فراشي طلبتُ من تحبُهُ نفسي ،
فما وجدتُهُ إني أقومُ وأطوفُ في المدينةِ ، في الأسواقِ ، وفي الشوارعِ ، أطلبُ من
تحبهُ نفسي ، طلبتهُ فما وجدتُهُ ، وجدني الحرسُ الطائفُ في المدينةِ ، فقلتُ أرأيتمْ
من تحبهُ نفسي ؟ تحتَ ظِلهِ اشتهيتُ أنْ أجلسَ ، وثَمَرَتُهُ حُلْوةٌ لحلقي ، اسندوني
بـأقراصِ الـزبيبِ ، انعشوني بـالتفاحِ ، فـإنّي مـريضـةٌ حبـاً ، أنتِ جميلةٌ ،

يا حبيبتى ، ومرهبةٌ كجيشٍ بألويةْ ، إلى أنْ يفيحَ النهارُ ، وتنهزمَ الظلالُ أرجع ، حبيبى مدَّ يدَهُ . . من الكُوَّةِ فأنَّتْ عليهِ أحشائى » .

ها هوَ دهليزٌ يتلو دهليز ، سردابٌ يتلو سردابْ ، أجنحةٌ لملائكةٍ ، بيضٍ ترقصُ وترفُ حوالينا ، شَجَرَنى الضوءُ ، وبَلَّلنى القَطْرُ الغَيَّاثُ الهاطلُ ، وانبلجَ الفجرُ الليليُّ ، وضَحَّتْ شمسُ العشقِ أشعتَها ، من ينقلنى من سُبَحاتِ النجم ، ويربطُ بالأحجارِ الغيمةْ ؟ هذا البحرُ اللُّجيُّ الصَخَّابُ ، فَمَنْ يدخلْ يغرقْ فيهِ ، ومَنْ يَخْرجْ . . . يضربْ فى الأرضِ جنوناً ويضيعُ . . . . السيدةُ الآنَ انكشفتْ ، لكنى لمْ ألمسها ، أو أدنو من شهدِ أنوثتها . . شَجَّرَنى ضوءٌ يركضُ ، ونوارسُ تتأبطُ صاريةَ السُفُنِ الغرقَى ، قبرةٌ تسكنُ داخلَ قلبى . . أزهارٌ تتفتحُ تتفتقُ عن أكمامٍ تنضحُ ، بعطورِ المِسْكِ الهوّام ، وحباتِ الريحانِ العابقِ . هذى امرأةٌ تعرف سرَّ أنوثتِها ، وتداجى الليلَ القناصَ الداغلَ ، فى لُجَجِ السهوةِ ، والنشوةِ ، ثُمَّ تمرُّ على أجرانِ المِلْحِ المتكومِ فى أرضِ البورِ ، تصفقُ لعصافيرِ البوصِ البريِّ ، وأعوادِ النعناعِ الأخضرِ ، والحامولِ ، وتقطفُ من سهلِ الحنطةِ ، سبعَ سنابلَ خضراءَ ، وتطعمُ من يتبعها ، لكنْ من يتبعُها ،؟؟ غيرُ عصافيرِ الماءِ ، وأفراسِ الحلمِ ، ونَخَلاتِ الضوءِ ، أفرُّ بعيداً عن سيدتى ، على أبصرِها ، والوقتُ قصيرٌ جداً ، فى هذا الزمنِ المتسلّط ، كالسيفِ ، أجزُّ الوقتَ ، ومِزَقاً من شُرْيَانِ القلبِ ، وبعضاً من أضلاعى . . . . . ثُمَّ أعرشُ ، بيتاً للسيدةِ الساكنةِ ، هناكَ على ضفاتِ الأنهارِ ، تجاهَ الأكواخِ المبثوثةِ فى قلبِ الأرضِ ــ وصحراءِ الصيفِ ــ وها هىَ تدنو وأراقِبُها . . . نَجْمٌ فضىٌ يَحْرسُ خطوتَها ، ويتابعُها ، فى حركةِ تجوالٍ أبدىٍّ ، . . . أدنو . . . أدنو . . . أدنو ،لكنَّ الأجنادَ تمانِعُنى . . وتُسَمِّرُ خطوى بالشوكِ ، النَفَّاذِ المسنونِ ، كجلدِ القُنْفذِ . . . أرتدّ بعيداً . . أتململُ فى جولاتى الليلية ، . . . أتحينُ سهوَ الوقتِ ، لكىْ أتسللَ إليها فى مخبئها الزهرىِّ ، أحادثُها ، وتحادثُنى ، والحراسُ المنتشرونَ كجرذانِ القمحِ ، تراقبنى . . أتضورُ عِشْقاً . . أتشققُ كالصخرِ ، النارىِّ بوادى الجنِ ، وحاولتُ مِرَاراً أن أقفوَ خطوتَها ــ أترصّدُها ــ كانتْ شُهُبٌ ــ مارقةٌ تلمعُ حارقةً ــ تترصدنى ، فأتابعُ تجوالى فوقَ مدارات الوقتِ المسموم المُرِّ ، وأنعسُ قربَ صخيراتِ الموتِ ونادانى صوتٌ يهتفُ بى ، من غورِ السكرةِ ، فأفقتُ ، وكانتْ سيدةُ الضوءِ تُقَرِّبُ منى . . . غشَّانى وَسَنٌ قهَّارٌ قاهرٌ ، فاستصرختُ . . . وناديتُ عليها ما ردتْ ، . . . كلمتُ الريحَ النَقَّالةَ ، لمْ تسمعْ ، وأشارتْ أن تدخلَ قلبى ، فانسدتْ طرقٌ . . . وتَدَحْرَجَ صخرٌ ــ فى عرضِ النهرِ السَيَّالِ ــ . . . وأعْرَضَ طيرٌ. . . ونأتْ خيلٌ . . . وبقيتُ أساومُ نفسى . . . ساومتُ . . . اشتدتْ ريحٌ عاصفةٌ ، صَرْصَرٌ وانهمر الماءُ ، المخضوضرُ ، بدماءِ الرملِ ، اجتاحتْ خيلٌ مُدُناً ، كانتْ ساكنةً من قبلُ ،

وزُلزِلَتِ الأرضُ . . عيوناً كانتْ تتفجرُ . . والسيدةُ الدكناءُ ، تراقبنى ، من شرفتِها الفضيةِ ، أشلأُ التوتِ مبعثرةٌ ، تستضحكُ ، وتَلمُّ ملاءتَها البيضاءَ حواليها ، يتقافزُ طيرٌ فى جلستِها ، جسدٌ يرتدُّ عليها ، يخرجُ من صُحْبَتِها ، وينادمُ أشجارَ الصبيرِ ، القائمِ فى وحدتِهِ . . . ها هىَ ريحٌ من حنطتِها تأتى وتهبُ فأرتدُّ بعيداً ، ينسربُ الحراسُ . . . وأدخلُ مسكنَها الصيفىَّ ، أناديها ، وتناديني ، . . . كانتْ سنواتٌ عجفاءُ من قبلِ أراكِ ، وأرضٌ لمْ تؤتِ . . أُكُلاً ، طيرٌ يهجرُ وطناً كانَ يساكِنُهُ ، وييمّمُ شطرَ الغيمِ ، مليكةُ . . تفتحُ شرفتَها لعصافيرِ الماءِ ، وأشجارِ اللؤلؤِ ، والنارنجِ المتفتحِ فى وقدِ الصيفِ . . . وتفردُ شمسَ أشعتِها ، كى يدخلَ ضوءٌ ، تتراكضُ أفراسُ الماءِ/الحلمِ ، حواليها ، وتفرُّ فراشاتٌ كانتْ ساكنةً فى شرنقةِ الصمتِ ، وترقصُ حولَ الوجهِ المُسْتَعْصِمِ ، بالضوءِ ، وها هىَ آخرُ أجنادِ الأرضِ تفرُّ ، . . . مليكةُ تُغزلُ بيديها ، سُرُرَ النومِ ، لفارسِها المتوحدِ ، بامرأةٍ ، يعشقُها حدَّ الموتِ . وأفراسُ الأرضِ مرٌّ ، وتتركها فى شرفتِها جالسةً تترقبُ ، وتفرُّ الدمعاتُ اللؤلؤُ ، كاشفةً . . . عن وجدٍ مسجورٍ ، فى غرفاتِ القلبِ الملآنِ ، بوحلِ الأرضِ ، وجلدِ الفقراءِ . . . المطروقِ بأسنانِ الشمسِ الحراقةِ ، كانتْ ترقبنى ، بيْنا أتهيأُ لرحيلِ فجرىٍّ آتٍ . . . تتساءلُ فى دهشةِ طفلٍ برىٍّ ، ــ مثلَ خيولِ الضوءِ وأفراسِ الحلمِ ــ ألملمُ بعضاً من أشجارِ الملحِ وحباتِ الخروعِ ، والنعناعِ الأخضرِ ، والصبيرِ المتطاولِ فوقَ جسورِ الترعِ ، المصقولةِ بنباتاتِ الماءِ أروِّيها . بالدمعِ الهطالِ ، لِمُزْنِ القلبِ . . . فتكبرُ . . وتصيرُ قِلاعاً . هاأنذا أرحلُ فى ساعاتِ الفجرِ الأولى ، أرقبُ شمساً ، تتفجرُ من خلفِ تلالِ السُحُبِ الداكنةِ اللونِ . . . وأربطُ أفراسى بطيورِ الماءِ ، . . . وأزرعُ بعضَ شجيراتِ الحنطةِ ، خلفَ الدارِ المأهولةِ بالجوعِ ، وأوصى . . . . . بسقايتِها ، حتى تأتى بعضُ سحاباتٍ حُبْلَى فَتُسَاقيها . ومليكةُ هذى العاشقةُ المعشوقةُ ، تغمزُ لى ، ويفرُّ يمامُ البرِّ ، إلىَّ يحمّلنى جُزءاً من غيمِ رسائلهِ . . . يتصاهلُ حولى وينطُّ . . . هلْ تشربُ كأساً يا محبوبى ؟ أنا . . لا أسكرُ لكنى أسكنُ فى نُذُرِ الوقتِ ، وأبدأُ فى رحلةِ صيفى ، تذكاراتٍ نحو . . . الأهوارِ المسكونةِ بالأسماكِ ، الخلجانُ الممتدةُ ، بينَ البحرِ وبينى تذكاراتُ ، وصبرى تذكاراتُ . . ومَوق تذكاراتُ . . . وراياتى البيضاءُ ، المشرعةُ هنالك فوقَ موانى الغربةِ ، والترحالِ طويلاً تذكاراتُ . . . عيونُكِ تذكاراتُ . . . وأشجارُ الحنطةِ ، والسعدِ ، وأوراقُ الحورِ السامقِ ، تذكاراتُ ، وشاراتى تذكاراتُ . . . أنا الأخرُ ، تذكاراتُ . . . اقتربتْ ساعةُ موقى ، وانشقَّ القمرُ الأخضرُ ، ــ فوقَ صحارى العشقِ العطشى ــ قامتْ واستلقتْ ، فوق أريكتِها الخضراءِ ، وها أنتَ بدأتَ . . تعاندُ نَفْسَكَ ، . . . تدخلُ فى أبراجِ اليأسِ ، وتخرجُ من أفناءِ

الحُلْمِ ، ــ وكـانَ الفجرُ يمرُ علينا ــ يقسمُ بـالنجمِ ، ومـوطنـه ، . . . يلقى بأوائلهِ . . . ثم يعاودُ نحوَ البحرِ مسافتَهُ ، هل تشربُ شيئاً ، يا محبوبي ، وأَنا أُسْقِيكَ وأملأُ كأسَكَ ، من خمرِ النشوةِ والصبوةِ . لا . أنا لا أشربُ لكنْ أبحثُ عن شيءٍ ، لم أعرفهُ من قبلُ . . . وأبحثُ عنكِ . . . وساقيةُ النهرِ تدورُ . . . تدورُ . . . تدورُ . . . . وأرضِى عطشى . . . ومدائنُ قلبى . . لم يَغرِسْ فيها أحدٌ, من قبلُ شجيرة ، . . . أوْ يسقى حتى بـذرةَ فُـلٍّ ، ـ يستروحُ فيهـا الـرُحَّلُ . . والـركْبَانُ ـ (فى تلكَ الـوديانِ المقفـرةِ الجمـرة) والأيـلُ المحـرور الهاربُ ، من وقدِ الشمسِ اللسَّاع ، آهِ . . قلبى يشتاقُ إلى نبعٍ يروى عطشَ الصحراءِ ، المتشقق ، ما أصعبَ ما تطلبُ ياعبد اللهِ !! استضحكَ عبدُ اللهِ ، وغادر مرفأهُ ، فى عينِ الشمسِ الحمئةِ . . . وامتدتْ سفنٌ كانتْ راسيةً ، بموانىء آفلةٍ ، وأشارَ إلى النخلِ الراسى ، قُربَ عُشيباتِ الحقل ، أن انثر جُمَّاركَ فوق الأرضِ البـورِ ، وافرطْ من قلبـك ، رُطباً . . . لجيـوشِ النمـلِ المخبـوء ، بسكناتِ الصخرِ ، . . . وكَحِّلْ كلَّ عيونِ الفقراءِ ، بِشَهْدِكَ ، فاهتزَ النخلُ ، ارتعشتْ أرضٌ كانتْ . . . هامـدةً . . . وربتْ جُزُرٌ ، ــ يمـلأها دودُ الـوقتِ وغسلينُ القَرْحِ ــ . . . وأورقَ زهرٌ كانَ يساكِنُهُ ، الموتُ ، وهَلَّلَ طيرُ الوقواقِ على مدنٍ كادتْ تنسى حضْنَ الشمسِ ، النَوَّارةِ ، ثُمَّ أشارَ إلى الريحِ بأن تدنو وتلاقحَ أعوادَ الحنطةِ ، وشجَيراتِ الجميزِ ، وأزهـارَ الليمونِ ، انـدفعتْ ريحٌ صافيةٌ ، حُبْلى ، فوق شواشى النخلِ ، انـدلعتْ نيرانُ الصحـو ، فأورقَ فى عتباتِ . . الجسدِ/الموتِ ، النورَ المُتهـدِّلَ من جنباتِ الغيمِ ، وهـا هىَ ريحٌ تحرثُ فى الأرضِ ، فيهلكُ نسلٌ ، وتفزُ رؤسٌ كانتْ ــ مخبوءة ــ تحتَ جدارِ البحر العاطشِ ، وأشارَ إلى النارِ ، بأنْ تُفرِدَ فوقَ الأرضِ ، ملاءَتَها ، سُحُبٌ راكضـةٌ نزلتْ فـوقَ بلادٍ آفلةٍ . . . وامتـدتْ شُرُفـات الحُلمِ ، عـلى أجـرانِ القمحِ ، المنثورِ بأحراشِ السهلِ ، وها هىَ مدنٌ تُطوى ، يعروها شَبَقٌ فتَّاكٌ للضوءِ ، المارقِ ، مَنْ يُمسِكُ بشرارِ النارِ ، ويحملُ فى القلبِ مسرتَها ، ويصاحبُ ومضاً لبروقِ الليلِ الدفاقةِ ؟ يغدو أُفقاً ، من صيفٍ فوقِ بلادِ الجوعِ الصائفِ ، ثم يعاودُ رحلَتَهُ ، منتظراً ، أن تأتى هذى السيدةُ الخضراءُ ، تبلِّلُ عطشاً ، يتشققُ كالجرحِ ، وجُرْحاً يتمزقُ كالصخرِ . . . وها هوَ صنرحٌ يتمددُ من لُجَجِ الماءِ ، اليـاقوتِ الأحمـرِ ، وزمردةً تتـلألأ فى البهوِ الصـاخبِ ، ومليكـةُ تـدنـو . . . تدنو . . . تدنو ، هلْ شاهد عبدُ الله الرؤيا ؟ صَرْحٌ يدخلُ فيهِ !! زهورٌ تتفتقُ فى الجنبينِ ، نَمارِقُ تُصْطَفُّ ، على سُـرُرِ الماءِ . . . ' أباريقُ ــ يحملها الـولدانُ ــ فتتلألأَ بالخمرِ المعتوقِ ، تحطُّ عليهِ النشوةُ ، فتؤاخيها ، ويؤاخيهِ ، مليكةَ . . . هذا وقتٌ للحب ، ووقتٌ للتوهانِ بأرضِ الصبـوةِ ، والعشقِ ، اقتربى . . . واقتربى . . . واقتربى . . . فاضتْ كأسُ السكرةِ من شفقٍ ، وأورقَ فى أضلاعى

وقدُ الجمرِ ، انشقَّتْ أرضٌ كانتْ هامدةً ، طلعٌ زاوٍ ، يتطاوحُ فى لُجَجِ الوقتِ ، ويعلو كمدىً سَرْمَـدْ . . . . . ، اقتربى . . أيتهـا السيدةُ الخضـراءُ ، فعبدُ الله الأخضر ، قد شاهدَ واسترقَ السمعَ . مليكةُ هذى السيدةُ الخضراءُ ، امـرأةٌ تعرفُ سرَّ أنوثتِها ، وتداجى الليلَ القناصَ ، الداغـلَ فى لُجَجِ السهـوة . . . والنشوةِ ، ثُمَّ تمرُ عـلى أجرانِ الملحِ المتكـومِ ، فى أرضِ ، الجوعِ ، تصفّقُ لعصافيرِ البوصِ البرىِّ وأعوادِ ، النعناعِ الأخضرِ ، والحامولِ ، وتقطفُ من سهلِ الحنطةِ ، سبعَ سنابلَ خضراءَ ، وتطعمُ من يَتْبَعُها .

« إذا امتلأت السُحُبُ مَطَرَاً ، تُرِيقُه على الأرضِ »

القاهرة : محمد آدم



شعـــر

من وريقات زمن أبي ذر الغفاري

حوارية السيف والعنق

محمد أبو دومة

هذا ما قدرناه . . . ،
وهذا ما أملته . . الحيطه
موتاً ستموت
إما قهراً
إما إذعانا
إما سغباً
أو . . . . . . نفياً فى ملكوت التّيه
فاختر لك ما يحلو . .
اختر لك دربا
لا تسألنا . . مرحمة ،
إرجاءً
أو . . حتى حق القربى !

ـ لا . . يا
لا . . وبحق طراوة مُتّكئك . . . ،
فألاَ . . ليتك حين أمرت أضفت إلى ،
قائمة سخائك ،
. . . . أو . . . . . بالعشق !! ،
لكُنت قبلت . . . ،
فأكْرَهْ . . ما أكرهْ ،
حُكّاماً آمرون ،
بمعروفٍ ونَسُوه
ورعايا مأمورين به عن وجَل ،
أو عن حذر قبلوه
ولذا . . يا . .
إنى أعلن بدء الثورة . . سرا . .
ولكي لا يظلم فرْدٌ . . منا . . فردا ،
. . . نَتحاجّ . . . ،
فإذا رجحت حججك . .
أتغاضى . . . وأقرّ . . وأرضى .
أما . . . إن رجحت حججى
ف . . . ،
ستكون الثورة يا . . . . . علنا . .
. . . وإذا لم أقبل يا صعلوك المنحطين ؟ . .
ـ ستعض حذاءك ندما . . يا سيدنا الأمّارْ . .
. . إذ أن الصعلوك المنحط كما يتراءى
لرحابة عقلك . . . ، منذ زمان وهو

يؤلف موسوعة معلومات عن سفهاء
المخلوقات . . . الجهلاء . . . ، وسأفرد
فصلاً لمقامك فيها . . حتى تتعرى
عوراتك للدهماء . .
فاخترلك . . ما يحلو . .

اختر لك درباً . . أو تيها . . !!
إما أن تقبل حُكمَ الحُجَّة . .
أو . . فى الموسوعة وجهك سيجمِّل فصلا !!
ــ : قل يا صعلوك . . قل !!
ــ هذا . . أمر . . فتأدب يا مولاى
ــ : ماذا . . بك . . ؟
ــ ما أطيب لفظك . . . . . لا أطلب غير العدل . .
نتساوى . . فى الإنصاف إذا شئت
أو . . أو . . نتساوى فى الظلم
ــ : ما أقسى هذا المطلب !!
رحلت أيام ابن الخطاب . . .
ولن تلقى من يفرى فريه !!
ــ نتساوى فى الجوع الرائع أو فى التخمةْ
أو نُطعَمُ حين الجوع ونُمسِكُ حين الشُّبْعَهْ !!
ــ : هذا أمرٌ . . يعنيك ويعني غيرك
احشر أنفك فيما يعنيك . . وكُفَّ
ولعلمك . . . ،
جاءتنا الأنباء تؤكد أن الناس بخير !!
ــ هل عاينت دواخلهم . . ؟
ــ : دوما تعلو من كل حلوقهمُ الضحكات
. . ويكفينى هذا . .

ــ فلماذا لا تسألنى عن شنق البسمة فى شفقى ؟
: إنى لا أفهم قصدك !!
ــ ساعودك ثانية . . حين تحاول أن تفهم
وغدا سنرى . . .
ــ : ماذا ؟ إنى يا هذا أعرف أمثالك
ونواياهم . .
إنى يا هذا أعرف فنَّ اللمز
وفن الرمز . . وفن الغمز
وفن الهمز . . !!
ــ لكن هل تدرى فن العشق . . ؟
تباريح العشق وداء العشاق ؟
ــ : ما زلت على ما أنت عليه . .
الرمْز . . الهَمْز . .
ــ تَدْرى أنى لا أُلغِز . . يا مولاى

وما أُرجوه الساعة . . ألا تنسى . .
عشق العشاق لمن عشقوا !!
. . وتَفكرْ . . ثم فأصْدِرْ أمرك . .
إما . .
أو . . إماً . .
فبأيهما سيكون الخير

بودابست : محمد أبو دومة



هذا الوقت تختار صلاتك فيه

محمد بنعمارة

مجنون أنتَ لأنكَ لطَّخْتَ يداً بِدَمِ الفاكهةِ الممنوعة
وتسَلَّقتَ جبالاً صَخريةً لتنادى مِن فوق القمةِ عاشقةً
بوذيةً مَنَحَتْكَ دخولَ الذَّاتِ لتسأل أجساد التُّربةِ
وجناحَ الشهوة . وتباريحَ الْوَجْدِ النابتِ فى قلبكَ سَوْسَنَةً
تسترخى فى معبد هذا الحبّ .

٢

إذَنْ أنْتَ الممكنُ
لم أسأل عنكَ الناسَ
ولم أعرفْ عنوَانَك قبلَ الآنَ
وليس لَدَىّ دليلٌ عنْ جُرْمِكَ
منذ زَمَانٍ أخبرنى قلبى
عن وقتٍ تختار صَلاَتَكَ فيهِ
دعوتكَ فى صَمْتِ الزُّهَّادِ
فأيْنعَ حُزنى فى لحظتِكَ
وأمسكْتَ قليلاً من وَرَقِ الدّفْلَى
لتضمّدَ جُرْحَ بلاد الدّفْلَى

٣

كانتْ كلّ الطُرُق نسوراً تأكُل من كبدى

وَالْقتلى يتناثرُ فوْقَهُم الرَّمْلُ
وسيفُ صَدِئٌ في كفِّ يَدٍ مقطوعهْ

٤

أَوَتَدْرِي مِنْ أَيْنَ يَمُرّ اثْنَانِ
وبينهُما شَوْقُ الْمَشى الصاعدِ
إنهُما يختفيانِ إذا طَال السَّيرُ
الْأوَّلُ يَلجُ الْوَحْشَةَ
أَمَّا الثاني فهو العاشقُ عَذَّبَهُ ظلُّ النَّخلِ
فهَزَّ الْجذْعَ ليسقطَ زَمَنٌ ضَوْئِيٌّ
ـ أَنْت المكِنُ وأنا صاحبُ صَوْتكَ
ـ مُنْذُ زَرَعْتُكَ وَعْداً غَيْمِيّاً
ـ أوَتَدْرِي مِنْ أَيْنَ يُطِلُّ الوطنُ الْغَيْبِيُّ
لَنْ أَسْأَلَ حَرْثَ الْبَحْرِ :
وحين أَتَتْ غَيْمتُكَ الثَّالثةُ لَتغْزوَ نسياني
صَرخَ بَدَاخِلِ ذَاتي صَمْتُكَ
إذْ أَبْصَرْتُ حُدُودَ الأرْض مَخاضاً
وَعقَاباً تكسر أَجْنِحَةَ المَوْتِ لَيَبْتدىءَ الميلادُ
ـ فهيّاً ياثانيَ سَفَري
نتبادَلُ كأسَ الْكَشفِ
لأنْزلَ في ذاتكَ مَشَّاءً
يَجْمعُ أسرارَ الصَّعْبَة والْميلاَدْ .

المغرب : محمد بنعمارة



شعر

مأثورات ممنوعة من تراثنا القديم

محمد رضا محرم

١ -

إن جُعتم صحَّتْ منكم ، وبطبِّ الجوعِ ، الأبدانْ
يسَّاقط عنكم دنس المادة ، وتشف النفس ، يرقّ الوجدان
يتحول لحم العاشق منكم وعظامه فى حضرة محبوبة «صوفه» !

. . . . . .

إياكم أن ينظر أحد منكم فى بطن أخيه ويحصى ما فيها
أو يحسد «طبقات» الشحم وخِلَع النعم عليه .
إن يحقد أى منكم يخطىء ويضيِّع أجره
إياكم أن تهمس جوّاكم تلك القولة
« ليس المؤمن من شبع وبات وأما الجارُ فطاوٍ »

٢ -

داووا مرضاكم بالصدقات
وارُوا سوءاتِ الفقراء الموتى جبّانات الصدقة
لا تنسوا ترطيب قلوب أهالى القتلى بالكلمات الخضراء
دوسوا أقوال فقيه مبتز أفتى منذ قرون بالديةِ
لا يذكر أحد منكم تلكَ الأحدوثة حتى لا يحبط عمله
« أهل العرصة إن مات المسلم جوعاً فيهم . . . »
يبرأ منهم كونُ الله وقلب رسوله .

٣ -

لا تعلو عين عن حاجب
لا يصعد ماء في «العالى»
اقنع . . . لا تُهلك زهدك بالطمع الجائع
اصبر . . فالجنة مثواك ومثوى الفقراء
احذر تدبير الفئة الضالة حتى لا تصلب إيمانك فوق كلام لا ينفع
« أعجب ممن لا يجد القوت ليومه . . . »
« أن لا يخرج للناس وأن لا يشهر سيفه ! »

٤ -

الحاكم ظل الله على الأرض يقيم العدل
الحاكم يُقطِع ما شاء لمن شاءْ
الحاكم فى «دنيا الصفوة» يحمى الممتلكاتِ الأنفُسَ والأشياء
الحاكم يحمى الشرع ويضرب بالعنف رقاب الغوغاء
الحاكم يطفىء بالدمّ الفتنة لو قامت
الحاكم ، لو يتعقل ، يتجاوز تلك القولة
« لو أستقبل من عمرى ما استدبرت . . . . »
« كنت رددت فضول الأموال لدى السفهاء إلى الفقراء »

٥ -

كن بين يدى شيخك كالميّت بين يدى غاسل ! .
خذ دينك عن ورثة ربك ونبيّه
لا تتخطـ الطرق الرسمية حتى لا تسقط فى الشبهة ويقام عليك الحد
لاتتخابر مع كون آخر حتى لا تهدر دمك وتهلك أموالك
لا تأخذ بالقول المستورد فالتهمة عظمى والفاعل مرتد
« لا تُعرفُ فى الإسلام كهانة »

محمد رضا محرم

نزيف عشقى

محمد الفارس

دمك الوهّابْ . .
فى عرقى !
، وعروقى فى جسدكْ !! .
كيف ـ إذنْ ـ لا أختالْ ؟ .
. . وأنا منطلقا بخطاكْ ،
فى داخل نفسى ؟
بالقداس أرتل ما فى مزمارك ؟

وأجوب الأعماقْ
فى شرنقتى . . . حتى . . ـ آوِ ـ يتمّ النسجْ ! .
و . . وأخرج ـ أوّاهُ ـ . . فراشَهْ ! .
تلتفّ الأجنحة الحرُّى حول الضوءْ
تحترق الوالهة الحلوهْ ! .
تلقاكْ . . . .
عشقا أبديا . .
عند القمر المعشوقْ ! . .
عزفا ناريا . .
للوجد المحبوس بصدرى اليومْ ! .

محمد الفارس

حصار وحصاد

محمد فؤاد محمد على

. . . . وَكَانَتْ جِيَادُ الدِّماءِ تَهُبُّ تسابِقُ كوْنِى ، فيهبِطَ نَسْغُ الغصونِ الدفوقِ ، ويلثِمُ نسغِى ، وتمتدُّ عبرَ المسافاتِ أشلاءُقلبى وأوهامُ جرحى .

ويبقى التَّشردُ حيثُ النعيم المقيمِ على عرشِ قيْدى ، وحيثُ انـدلاعُ الدِّمـاءِ بكفى ، وحيثُ ضفافِ الضَّباب الرَّحابِ ، إلى حيثُ أنزعُ نرجسـةً من دمائِى ، وأفـدى الأسارى مِنَ الياسمِينِ .

وَأَلمَسُ صَدْرَ عذارى الورودِ ، فيجرفُنى الشَّوقُ كيما أُحَـررَ بالجـرحِ جرحى ، وأغسـلَ بالجرحِ وجهى وَأَمسح ذنْبى وأحرس بالجرحِ عشّ السنونو الذى كان مرتعَ حُلْمى .

فيا أيها السنْدبادُ المظَفرُ والمتحدى بكل السكوتِ أقاويلَ كل المذابح هذا هو نَبْضُ قلبى يضيعُ على ذبذباتِ الأثيرِ أُذيعُ بياناً : على القدسِ نارٌ ، وعبر الخليجِ ، وفى الصحو نومٌ عميقٌ القرارِ وفى دورقِ الدَّموية خنجرْ .

وَظَلْتُ أُسَافِرُ عند انْشطارى ، فعند انْشطارى القـرارُ ، وقربَ انْفجـارى الثمارُ وعبـرَ الحصار المسارُ . . العثارُ ، وحول النشيدِ النشيجُ .

فأصْعَدُ فوقَ بقايا الزَّمان لأوقظَ من مات حزناً ـ وماتَ ليفدىَ قبضةَ رملٍ ـ لينفضَ عنه الرَّدى .

وفى بسْطِ كفى دماءٌ . . دموع اليتامى . . ترابٌ مُعطرْ .

لأبذره فى السَّماءِ الخَصِيبةِ ، ينبتُ شوقاً إلى النَّازحينَ ، وماءٌ وحرزاً من الجنّ والمعتدين .

وقالوا سَيَهْلِكُ حرثُك يوماً ، وتحصدُ ناراً ، وتجنى دماراً ، ومقصلة لرقابِ بنيكَ ويغضبُ منك المليكُ ، فهذى السّنونُ العجافُ ، فلُذْ بالمنام فبالصحو تحزنْ .

وأبخِرةُ الدّم تُومِى : تقدمْ ولا تخشَ بأساً وقُلْ : حسبىَ الله ، نِعمَ الوكيلُ سيكبُر غرسُكَ يوماً . سيكبُر غرسى ؟

أيا للبشارةِ يكبُر غرسى ويعلمُ من قادَ حفلَ الدماءِ ، ومن يتّمَ الياسمينَ ، وَأثْكَلَ طَيْرى وأنفدَ حتى الثّمالة قصد الغصونِ وقصْدى ، وباع إهابى بتُرْبِ القبور وجوَّزَ قتلى ، ولوثَ بالدّمِ ثوبى ، وقالَ : الوحوشُ التى اهْلكتهُ ، وأبدى التأسفَ حزناً علىَّ ولمّا أمتْ بعدَ هذا .

نعمْ كان جسمى به مثلُ نيفٍ وسبعين ما بين ضربةِ سيفٍ وطعنة رمحٍ ، ومرمى الحجارةِ - لا ريبَ - أكثرْ .

وبعضُ الحجارة قد تتشققُ أو تتفجرُ منها دماءٌ . . وماءٌ ، . وبعضُ الحجـارةِ من عمقِ جُرحى تكادُ تفكَرْ .

ويذبلُ جُرحىَ مثلَ ذبولِ الورودِ ويمتدُّ عبر المسافاتِ يمتدُّ ، يصبحُ مهداً خصيباً حديداً ، يرتلُ ترتيلة اللانهايةِ . . يذبحُ موتى . . ليثمر فى رحلةٍ قادمة .

المنيا : محمد فؤاد محمد على

افتتاحيات ١٩٨٥

محمد يوسف

١ - رماد الأسئلة

في الليل تحاورني وأحاورها :
● مَنْ تحت الخرقةِ ؟
- عشاق ومجاذيبْ
ومكائدُ وألاعيبْ
وأريج اللّيل يحاصرني ويحاصرها

● مَنْ تحت الصفقةِ ؟
- تجار ومرابونْ
خطّاؤون وتوّابونْ
ونشيج الوقد يجاورني ويجاورها

● من خلف البصمةِ ؟
- جلاّدون وسجّانون
وشهيق البذرة بين الكافِ وبين النونْ
وفحيح القيد يناورني ويناورها

● من يحبسُ حلماً في الغرفةِ ؟
- همّازون ولمّازونْ
خطّافون وغمّازونْ
وبكاء الورد يجاورني ويجاورها

● من يحجبُ شمساً في الشرفةِ ؟
- مزهوون ومنفوخونْ
يرتشفونَ القهوة
والشهوة ، قُرْطاً
ويضحُون
وجِدَادُ الحدِّ يساورني ويساورها

٢ - بكائية مجانيّة

تلتاعُ الأرضُ
فلا صحوٌ في اللّيل يداويها
أو غَمْضُ
أو بسطٌ للحزنِ الجمريِّ
يفكُّ نواصيها أو قَبْضُ
طال الخَيْضُ
ولا فَيْضُ
فلتحرث ماءَ البحرِ المالحْ
وسراب الصحراءِ الجارحْ

ولتخفضْ تحت الرّملِ جناحَكَ
كيْ يؤنسك الخَفْض

•

تلتاع الأرضُ وترتجُّ
ويعذّبها الأوْجُ
فجٌّ يمضغها تحت الضِّرسِ الأيمنِ
فج يعلكها تحت الضِّرسِ الأيْسَرِ
يتبعه فجُّ
يَعْرُجُ عند المابينِ
يعرّج أو يختلجُ
فلتحرث إيقاعات الكاذب
وشظايا نَبْضِ الأرضِ
فهل تحتجُّ ؟

تلتاعُ الأرضُ ،
وتلتاعُ
- أنت الساكنُ
- أنت المتحركُ
● قفْ
هذى الأرض عذابُكَ
هذا النَّزْفُ ترابُكَ
أو بردتُك الخضراءُ
فاشهقْ
كيْ تسمعك الصحراءُ . .

٣ - شظايا

فى زاوية الشارعِ
بين القوسِ الساطعِ
والقوسِ المطفَإ
تختبىءُ امرأةٌ
تشبه زهر الليمون
بين اليوم الممكنِ
واليوم المرجأ . .

فِى زاوية الشارعِ
بين النجمِ الساطع
والنجم الخابى
يقضم بعض الصبية
« ساندويتشات الهمبورجرْ »
ويمرّون على استحياءٍ
من ثقب البابِ

فى زاوية الشارعِ
بين اللحنِ الخامِدِ
واللحن المتورِّدْ
ترتطم امرأةٌ
تشبه إيقاعَ أريج الوردِ
بثرثرة القيْدِ
تفك ضفائرها
فى قاع النّهر المتَجمِّدْ

الكويت : محمد يوسف

هـدهـد سـلـيـمـان

محمود ممتاز الهوارى

- علِّمْنى . .
كيف أكون شجاعاً فى نطق الحرف . . !

- قال الهدهد : لا أعرف . .
وتضاحك يُلقى التاج إلى الخلف .

- كيف ؟ . .
كيف وقد واجهتَ «سليمان» ولم تطرِفْ . . ؟
لم تركع فى رأسك ريشة خوف !
وسليمان . .
يرهبه الإنس . . ويخشاه الجان . .
وسليمان . .
هو من تعرف ! .

- لا . . لا . .
من قال بذلك لم ينصفْ
كان «سليمان» يسوس رعاياه
كان «سليمان» خفيف الظل
لم يسحق وادى النمل . . ويحتضن النؤ بان
كان «سليمانُ» نقياً كالطَّل

- أنسِيتَ التهديد بسوط التعذيب وسكِّين الذبح ؟

- لا . . لم أنس . .
وإن طال العهد على إسفار الصبح !
كان «سليمان»
إذا أخذته النشوة بالسلطان . . تفكَّرْ
راقب من أعطاه سلاح القدرة . .
من هو أكبرْ

كان «سليمان» . .
لا يستصغر شيئاً . . أو يسخر
ولذلك قلت له فى الجمع الحاشد . .
«أبصرتُ بعينى ما لم تبصر» !

- علِّمْنى . . علِّمنى . .

- أو لم تتعلَّمْ بعد . .
كان «سليمان»
لا يغضب للنقد .
«وانطلق الهدهد بين الأغصان» !

ملوى - محمود ممتاز الهوّارى

ساعة الحبّ

ناهض منير الريّس

انسراح الخيول على شاطىء اللازوردِ
أغانى الرعاة قبالة نار الأصيلِ
ترقرق نبع النضارة فى حمرة الوردِ
رجع الصدى بين أودية المستحيلِ
كذلك حب حبيبى . .

أشرق الصبحُ
ظهرى إلى جبلِ
وأمامى تموج البحْارْ
وإلى الريح أشرعت صدرى
خطوتى مرح جامحٌ
وفؤادى صلاهْ
جمعت فرحة اللص فى غبطة المتصوفِ
إن فاز أيهما بالنجاهْ
فسلام لهذى الطيور ذوات الجناحْ
وسلام لكل الفراشِ ، وكل الينابيعِ
والسابلينَ ،
وركّاب أوّل حافلة فى الصباحْ
هى ذى ساعة الحبِّ ،
واللحظات المليئة كالسنبلاتْ
فلتجىءْ موكباً
وليَسِرْ فيه زهر البنفسجِ

والعشبُ ،
والكلماتُ ،
ولأسِرْ وحبيبى
عاشقيْن وملتصقيْن
ويدا بيدٍ قابضين على زمنٍ
قد نكون اختلسناهْ
أو قبلْناه نفحة جودٍ
قلّما وهبتها الحياهْ
غير أنّا نشدّ عليها
حين نمضى يدا بيدٍ
عارميْن ومستحيين
ممكسينَ بشىء فريدْ
لا نحسّ له ملمساً
ونخاف تفلّتَه من شقوق الأصابعِ
أو أغنيات الشفاهْ

أقبل الآن يا فرحاً صافياً
لم تكدره خيباتنا فى الذين عرفنا
ولا سممته الفواجع فيمن ألِفْنا
أقبل الآن
عاطفةً
مــوجةً

قدرا داهما بالغا منتهاهْ

أقبل الآن سيلا عنيفًا
جارفا فى الطريق الخريفا
ورماد السكينة ، والقشّ ،
والكائنات التى لا تحبّ الهديرْ
واكتسح ضفّتيك وأترِعْ
حوض واديك حتى الجذورْ
ولتكن للسحاب الرياحْ
ولتكن للتراب المياهْ
وليكن للسكون الهديرْ
ولنا حبّنا
فى صباح دفىء مطيرْ

لم أحبّ على النهر صفصافهُ
لم أحبّ مقيل الجواميس ،
أعيُنَها الفارغات التى لا تقولْ
لم أحبّ المسافةَ
بينى وبين الضفاف الأُخَرْ
والمرور السريع لقافلة العرباتْ
بالحدائق أو بالشجرْ
لم أحبّ تطاول عمر الثوانى
وتحويم سرب الذباب على جثث الخيلِ
عند حقول الظهيرهْ
لم أحب اتئاد الحداةْ
واتجار الخليِّ بزيِّ السوادْ
والفراق على غير موعدْ
وانسدالَ الستار كثيفا
أنت يا قمراً زنبقياً
يسير معى حيث سرتُ
ويطلع فوق الكروم خفيفا
سألتك بالحب لا تتئدْ
مالنا وصياح الديوكِ
وقسمتها الوقت ما بين أمسٍ وغدْ
أنت شمسٍ وظلٌ .
ونهار وليلٌ
وسطوع على الدمِ
فالدم مرج يغلّ

ثمر اللحظاتِ
وفاكهة الشهواتْ
حين يعكف رأسان مقتربانِ
على نسج أحبولة البوحِ
أو شرك الجسدِ
المتعطش للكشفِ
بينا يذيبان فى الكأسِ
لؤلؤة الذكرياتْ

فإذا الموت يسقط
منهزما تحت أخمص فجرهما
عاجزاً عن إصابة مرماهُ
أعشاه ضوءُ تغشّاهْ
وإذا بالمكان يشعشع فيه الزمانْ
مع صوتٍ يغنى نشيد الحياهْ
عالياً عالياً
رافعاً راية الأغنياتْ

أيها الحبُّ
يا أيها الحبُّ
يا حبُّ
دعنى أناديكَ
دعنى أغنّيكَ
دعنى أبددْ كنوز النهى
فى لياليكَ
جئتك والكف تقبضُ
ما تهَبُ الريحُ
كانت على كل مفترق وقفةٌ
ونظرت ورائى
فألفيت من وحشتى أصدقائى
يعدّون ما جمعوا
ويلفّونه فى الخُرَيقاتِ
مثل النساء العجائزِ
جِلْدا ترهّل فى طيّه تعبُ السنواتِ
عدوت إليك وبى فزع من حياتى
وقلت : الأمان من العثراتِ
ومن رفقة الدرب غب الشتاتِ
ومن زمن لا يواتى

حنانيك يا أيها الحبُّ
جئتك والكف عريانةٌ
لتصافح كف حبيبى
فإذا كان لابدّ من ثالثٍ
فليكن أنتَ
قُدْنا إلى مضجع فى العراءِ
تكون المصائر حراسَهُ
وتجىء إليه النهايات متعبةً ،

فتجدّد فى ناره ريشها ،
آه يا حبُّ يا جذوتى
متعب أنا
خذ بيدى نحو صدر حبيبى ،
ودعنى هنالك محترقاً
حيث أولد ثانيةً
وأسدد سهمى إلى الموتِ
ذلك حب حبيبى .

دمشق ــ ناهض منير الريس



كان ذا مرة فاستوى

نصار عبد الله

كان ذا مِرّة فاستوى
وأنا كنت ذا جمرة فى الفؤاد !
. . كنت ذا جمرة من جمار الهوى ،
وانكسار الأمانىّ دون المراد
كنت ذا جمرة . . . ،
وهو ذو مرّة . . . ،
مستوٍ فوق نار الهوى
وهوأن الرماد . !!

كنت ذا ظمأٍ يرتوى من فم ما روى
يرتوى من مداد الحروف التى ترتوى من مداد
وهو فوقَ الجوى والهوى مستوٍ مرتوٍ . . . ،
من حقيقته الأزليةِ . . . ،
من أحرف تتوالى بغير نفاد !!

ما اسم وادىً هذا . . . ؟
- طُوى !
وهو واديه فى كل واد !

كان ذا مرة فاستوى
وأنا لم أكن
فهوى القلب لما هوى
وتقلّبت بين الكرى والسهاد

أسيوط : نصار عبد الله

الأميرة والحلم الذى لا يجىء

هشام غنيم

أميرتى فى قصورِ الماسِ نائمةٌ ... ونظرةُ العطفِ منها كلُّ أُمنيتى
وقفتُ بالبابِ أجيالاً لألمحَها ... والشوقُ أشجارُ نيرانٍ بأوردتى
والجرحُ يكتبُ تاريخى سطورَ دمٍ ... دمُ انتظارى مُراقٌ فوق أزمنتى
عزفتُ جرحِىَ أنغاماً لتسمعَها ... فاغتال حراسُها أنغامَ أغنيتى
وصادرُوا الحبَّ فى صوتى وفى مُقلى ... وفتّشوا بينَ أفكارى وأخيلتى
مذعورةٌ كلماتُ الحبِّ فوق فمى ... تموت من خوفها حتى على شفتى
الخوفُ والسورُ والحراسُ تمنعُنى ... والقلبُ يعشقُ شيئاً فوقَ مقدرتى
أحبُّها رغم ظل الموت يرصدُنى ... من أجل حُبِّكِ هانَ الموتُ سيدتى
من أجل حُبِّكِ ضاعَ العمرُ فى سفرٍ ... وراء أحلامِ قلبٍ غيرِ آتيةِ
فى رحلةٍ فى زمانِ التيهِ مُؤلمةٍ ... بلا رفيقٍ وحزنٍ ملءُ أمتعتى
وحدى على شوك أيامى وأنتِ معى ... أحلامُ طيرٍ شريدٍ فى مُخَيِّلتى
وكلما صارتِ الأحلام أجنحةً ... أعلو بها قصّت الأيام أجنحتى
سألتُ عنك ليالى البعدِ تطحننى ... والحبُّ أسئلةٌ من غيرِ أجوبةِ
قالت أتاها أميرُ الأرضِ يخطبها ... وقد أباحَ دمِى مهراً للؤلؤتى
ومر من بابها السّحرىِّ يدخلُها ... يمشِى على زهرِ آمالٍ مُلونةِ
لا الشوكُ دربٌ ولا الأيامُ مُثقلَةٌ ... تَئِنُ من حملِ أحلامٍ محطّمةِ
عمُ الدفاع عن الأوهامِ أعشقُها ... ألقيتُ فوقَ دروبِ اليأسِ أسلحتى
أجيئُها ليس ظلُّ الموتِ يرهبنى ... فى بعدها لم أعش يوماً ولم أمُتِ
حلم الأميرة مجدولٌ على عنقى ... مجدولةٌ من حريرِ الحبِّ مشنقتى

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقـــدم

أحدث الإصدارات الجديدة :

○ **اسماعيل صبرى باشا شيخ الشعراء**

« أعلام العرب »

نجيب توفيق

العدد (١٠٩)   ١٤٤ صفحة   ١٣٥ قرشاً

○ **سيد درويش : حياته وآثار عبقريته**

« أعلام العرب »

د. محمود أحمد الحفنى

العدد (١١٠) صفحة ١٣٠ قرشاً

○ **رؤية عصرية للمدن الصناعية فى مصر**

حسين كفافى

٢٢٦ صفحة   ٣٠٠ قرش

○ **فى النقد الأدبى**

د. إبراهيم على أبو الخشب

٢٧٢ صفحة   ٢٣٠ قرشاً

○ **المثال أحمد عثمان : حياته وأعماله**

سعيد حامد الصدر

٦٨ صفحة   ١٠٠ قرش

تطلب هذه الكتب من فروع مكتبات الهيئة

بالقاهرة والمحافظات والمعرض الدائم بمقر الهيئة

عذراء تتنبأ

حزام العتيبى

ابنوا لها عرشاً عظيماً . .
فوق سطح الماء ، غنوا . .
كى تغنى للكرى . .
احرقوا فى صرحها نداً وعنبرْ . .
إنها جاءت من الصحراءِ نخلهْ . .
يرقد الشيخُ بساقيها ، وفى هامتها . .
زهرة البن . .
وشمسٌ أحرقتها . .
ضاعَ منها الخاتمُ المملوءُ عشقاً . .
بعدما قصّت جناح الهدهد الموعود
وارتاحت على الصرح الممرّد . .
إنه النمل أتى ــ من مغرب الشمس مطيعاً !! ــ
العناقُ الأبديُّ المرُّ ناقوسٌ يدق النارَ ،
فى خيمتك البيضاء ،
هلاّ تستريحينَ وتنسينَ الغنم .

وأفاقتْ . .
أينَ تاجُ الشمسِ ؟ ــ مُلكيْ . .
قهقه الماردُ : ما تبغينَ فى طرفةِ عين . .
ها هو الصرحُ . . وها . .
- صَرَخَتْ -
كأنه عرشى . . .

كَشَفَتْ عن الساقين ــ قيل لها . . ! ــ
هذى مرايا عَرشك السبئى . .
حكمةٌ أوتى سليمانَ فخرت ساجده . .
ــ ربُّ إنى كنتُ ، لا أدرى !!

بيان رقم - ٩ -

خيمةٌ عادت إلى الأنباط ذكرى
تستدين النوم بالقات وتنسى ، !

رعشة -

الوقتُ ليس للبكاءِ قشْرى التفاحَ ، يا تفاحةً
تفوحُ منها مديةٌ لذيذةٌ تطرز العيونَ
بالعشى الليلى ، سكىّ عملتى من جيدِك المملوءِ
بالكنوز يا بقية الإماءْ .
مللت من حذائى الجديدْ . .
حذائى المذهب الأنيقِ يا بقية الإماءْ . .
- أريد أن أقبّل الرصيفْ . .
أريد أن أنامْ . .
أتذكرين الشمسَ يا . .
أتذكرين الخاتمَ المملوءَ عشقاً . .
هذا رمادُ نارِكِ التى تضىءْ . .
هديتى إليك عرشٌ من رماد

صالةُ الإغراء ، يا غصناً من الزيتونِ غنّى . .
زرقة العينين تستهويك ، أقداحى خلتْ ، . .
وانقضى عهد ــ أماذيس ــ وهذا مركبٌ
يقتات من أشلاءِ . . تمثالٍ سيدعى . . . .

أينا كان شقى الأمسِ يا رقصاً تداعى . . !.
ياصهيلَ الصافناتِ الغرِّ هل هذا صبوحى . .
شامةٌ فى حيزبون الدهرِ عفَّ
العطر عنها . .
بعد ضوءٍ يتدفق !

اللقيط

قسّمَ الرقعة فى كفيهِ فرشاةً وشكاً يتلون . .
قذف التعويذة الأولى سفاحاً
رحماً فى كفه اليمنى تدلى
قطع النسغِ وتمتم . .
جهرت منه غَموضٍ . . سحقت كل البراءاتِ
بعينيه وغنت
(قال من قال أصابته القرينه) .

مشعل

أتقصين من الفستان أكمام الفرحْ . .
ثم تنسين خضاب الحقل يدمى ما تبقى
منٍ بلح . .
احرثيها (تربةً صفراء) تغنيك عن الوحلِ
وعنْ ماء البحيرات المقطر . .
وإذا ما جنّ ليلٌ داعبيها باللُّقاح البدوى
وبالسبع المثانى سبعيها . .
هذه الدراعة السوداء ظلٌ سوف يمضى . . !
أين يمضى . . ؟
أنت لا تدرين !
لا أدرى أنا . .
- سبحّى لله وادى النخل لن يسقيك ماء . .
سبحّى لله عين النفط لن تحميك من سوءٍ
إذا شاء القدر .

نغم بدائى

بطاقة العودة للميلاد للسهرةِ الحمراء قدميها . .
وانبذى كل التقاليدِ بوادى الطور يا أيتها
العنقاء فكيها قيود الأسر لا تستسلمى !
ما أنت الا قُبلةٌ فى معصمى رفعتها إلى الجبينِ
بعدما فاتَ الأوان ضاعت قِبْلَتى .

فاصلة

هذه الركبان تتلو سورةَ الجن على قبر بثينه ــ

مأتمٌ فى ليلة العيد أجال الطرف وانداحت نخيل
القصر تهمى بلحاً . .
يا ليلَ أمسى . . ـــ .

مأرب والرمال

أنا لن أنام وهذه الزرقاء تمطر بالسجائر والرعودْ . .
أنا لن أداعبَ خصلةً من شعرك المنساب ما بين
النهودِ وقريتى . .
إن كنت عنى تسألينَ فإننى قد جئت يوماً أمتطى
حلــلاً من الماءِ الموسقِ والشفاه تقودنى . .
هل كانَ كأسى فى يديكفراشةً للنار تغريها
وتحرقها وتهدم ما بنيت
صبّى لنا خدراً بفنجان المتاهة واسكبيها دمعتين
على ضريح النورس المصلوبِ واسْتبقى
من الأيام ماضٍ لن يعودَ وجدديها
فرحتينْ . .
الكوثر الممزوج بالعشق اليمانى المعتقِ فاحَ
وانتثرت على الخدينِ منه تحيتى . .
يا كيف عنى تسألينَ وكيف يرتاع السؤالُ
ودَيمتى تنشق فى حلقِ المجرّةِ . .
والنفود تبعثر الفلَّ الشمالى المؤطرَ
فى بقايا الصوتِ ؟
هل فرحى مضى !؟

الرياض : حزام العتيبى

رباعيّات مالك بن الريْب

حسن النجار

كانت امرأتى عاقراً ،
فاكتريتُ لها طفلةً من نساء القصائد
علّمتها أن ترى ليلتى سمرًا ، ترتدى
مثل سيدة البيت ثوبَ المراضاةِ ،
لم يبق لى غير أن . . . . . .
كانت الأرضُ مائلةً عن يمينى ،
ومائلةً عن شمالى
وفى الأفق طعمُ النبيذ الفضائىُّ ،
لم يبق لى غير أن . . . .

أفسدتْ رئتى كتبُ الصبوات الفقيرة
مرُّ الذى خلته حجراً . كان صوتى الذى
جاءنى من تفاعيل مملكةٍ كان يهجرها الماءُ ،
عاماً فعاماً تخيرنى جسدى وطناً للغرابةِ
لم يبق لى غير أن . . . .

فانتظرتُ الهلالَ الجميلَ على فلقة الليل ،
قبّلته ، واخترقتُ به حاجز الريح ثم
اقترنتُ بعائلةٍ من هوى الخيل . .
لم يبق لى غير أن أطرح امرأتى عن هواء
السبيلِ ، وأمضى إلى حيث ينتظر الماءُ
قافلةَ العطشى المستجيرين . .
طوبى لمن باعنى خيله والصحارى دليل .
رأيت امرأ القيس يدخل حانته حاملاً
غمده ،
- فى القصائد تغتبق الأرضُ خمر هزائمها -
كان يمشى إلى الخيل منتظراً شهوةَ الريح ،
قابلتُ من بايعوه
وأطبقتُ وجهى على شعرةٍ فى الصهيل الجميل :
أنا عاشقٌ والمهالكُ خمّارةُ القلب
دلّتْ علىَّ المواريثُ ، ما أنضج الصيفُ
من ثمرٍ . .
غير أن الغضا دلّنى عنه طائره
ـ من سلالتنا ـ ليت أنَّ الغضا .

٢

يكتب فى موت قصائده :
يندر أن نبصر وردتَنا فى اللون
ونفسى أنا ركبانٌ فصاحتنا ، نشربُ
خمر غرائزنا ونسيِّر رائحةَ الأرض
مطايا التغريب . .

أقرّبُ من رأسى ياقاتِ الأفق
وأنظر من ثقب ردائى وَردًا محلولاً
وسماءً ليّنةً وغطاءً للأرض المكشوفه .
يكتب فى موت قصائده :
نفقتْ واحدة إثر الأخرى تحت عجاج
اللغة المأهولةِ . جافاها الأرضُ وطلّقَ
آخر نسوته ،
ومضى يجرش أقمار رواحله . . .
ليس سوى أن نحزم أحفاصاً ونشمّ
زفيراً يأتى من قارة مرضاةِ الخيل ،
ورثنا صوتاً ، وقلائد نلبسها ، وقصائد نعقد
فيها الخمر مجالسنا .
فى الليل يساقينى البدرُ شرابَ محاباةِ
النوم ، فأحمل أوصاف الليل على ناقة
صوتى . .
أنا الباسط الآن كفّى على رقعة الزمهرير
وواجهتى الشمسُ ،
وامرأتى خيزران السبيل .

٣

واقف فى بلاطى المدارىّ
أنفض كُمّ الرداء فتمثل بين اليدين
قبائل باديةِ الصوت ،
أعركها باليدين . . وأرفع شارةَ منفاىَ .
أعقد زيجة خيلى بأنثى الرياح البدينةِ
ينفلتُ الآن من جسدى طائر البرقاتِ العنيفةِ
أعركه باليدين . . وأرفع شارةَ منفاىَ .
يدفع قرصانه الليلُ صوب الدماء ، فترتفع
الأرضُ عن قامتى .
أنظر الأرضَ من ثقب محبرتى ، فأرى واغش
الأرض يستفحلون على خبز أدعيتى . .
أقتفى أثر امرأة فى خراسان منفاى ،
أعشب أطرافَها فى ترابة لحمى ، وأمشى
إلى مشربٍ فى البرارى . .
أكلم من كان لا يقتنى قمراً فليمد اليدين
إلى مفردات الفضا . .

يتزلّ القمر الخصروان على ركبةِ الليل ،
يهتك أعراضَ لحمى ويفرج عن سائل
الريح ،
أنصب مائدةً لليمام الغريب
«رواحل خيل وأوسمة»
ألبس الصولجان وأخطب فى ليل قرصنتى :
هذه قدم الماء تسعى
وهذى يد فى القصائد تخرج بيضاء
من غير سوءٍ ،
وهذى البريةُ قد أكملتْ زينةَ العام
- باركها الجوع -
أضحتْ لباساً لنا فدخلنا ولم نك ندخل

٤

افتحوا الباب للوصْل ،
فالأرض رائحةٌ بالصهيل وهذا الجواد الجسد
ترجّل عن خطوه ، وأقام الشعار المطرَّزَ ،
دلّتْ عليه مسافاته . .
ليلُنا منسرٌ ونساءٌ من البرق يُصهرننا
بالغناء ، وهذى الصحارى جيادٌ من القول
رائحةٌ رائحه .
فاطلعى الآن من قاع صوتى الأليم
إلى سطح أغنيتى يا رياح الغضا :
ريثما تُفتح الدورُ
ألقى برأسى على ضجةِ العشب ،
أستروح العائله .

O

ريثما يُقبل العشبُ
ألقى برأسى على كوة فى جدار القصيدةِ
أستحلبُ الماء من جرة القافيه .

O

أودعتْ سرَّها الأرضُ فانكشفتْ رئتى عن
قراءةِ خيلٍ مبهرجةٍ وكتابةِ ريح وأوديةٍ
تتحاورُ ،

حاورت :
يا فرسى المستطيل على فلقة الليل ،
حلّ النعاسُ بنا فأمرتَ القصائد أن ترتدى زيها
وتسير الهوينا إلى بلدٍ فى القصائد ، على الذى يبصر
القمرَ الغاطسَ الآن يبصرنا ،
ويُقيم لنا أود الليلةِ ـــ الأمة الباقيه .

حسن النجار



شعر

سليمان الملك

محمد سليمان

أعطهم خُبزَهمْ
كى تُرفرفَ فى القلب أَجْنِحَةٌ للسَّلامةِ . . . ،
يا نار . . كونى سلاماً
وكونى . . إذا انطبقَ الصّدر مُفْتَتحاً للرَّحابةِ

أنت وحيدٌ . . .
وللبحرِ أغوارُهُ . .
كيف تُقلِعُ . .
كيف تُبدِّدُ فى ظُلمةِ البحرِ زيتكْ
أَعْطهم خبزهمْ
وانْحنِ ــ للعصافيرِ والريحِ
لسْتَ سلاماً . . ولَستَ ظلاماً .
ولا صخرةٌ تستريح عليها المياهُ ،

هو البحرُ لا ينحنى للفصولِ ،
هو البحرُ . . ينشرُ أقدامَهُ فى الزمانِ ،

وأنت تعانق قلبَ الجحيم انْحنِ . .
يَعْبُرُ الخوفُ وجهَكَ . . لا يستريحُ ،
وتعبُركَ النارُ . . ،
أنت بعيدٌ . . . . . .

تسلَّلتَ من عَصْفِ قلبكَ
ثم انكفأتَ على النار تُطعمها .

لسُليمانَ وجهُهُ النَّبوىُّ . . .
له شارةُ العِشقِ . . ،
صَلّى . . . .
فحَطَّتْ على كِتْفِه الريحُ
جاءَتْهُ مملكةٌ . . . ،
المحارُ . . .
وأرْغفةُ البحرِ
لكنّ بلقيسَ ظلَّتْ على شَفةِ الغَيْمِ ،
لؤلؤةً يشْرَئِبُّ لها القلبُ
هذا سُليمانُ يبكى على قدم الربِّ . .
مولاىَ . . لم تعطنى غيرَ سيفِكَ ،
هذا سليمانُ فى وطن الخوف يُرهِبُ مرآتَهُ
كان مُنْشَغِلا فى زمان اللّيونةِ بالماءِ . . .
يَصْعَد كثبانَهُ . .
يتشمَّمُ زهرَ الرحيلِ ،
ويكتُبُ فى وَرَقِ البحرِ

كان يُصاحِبُ أوجاعَهُ
يتوسَّل فى الليل ثم يهُد النهارَ على العشبِ ،
يهتفُ . . .
أسْلَمتَنى للنمالِ وللرمِل ،
أسْلمتَنى للمفازةِ . . . .
تجرى الرياحُ بلا شَغَفٍ
والعَفاريتُ تأتى ببلقيسَ فارِغَةً
من أريج الطفولةِ ،
هذا هو البحرُ . . . .
بينى وبين البعيدينَ ،
سَخَّرْتَ لى الريحَ
سَخَّرْتَ لى الجنَّ ،
سَخَّرْتَنى للرياح وللجِنِّ ،
لم يأتنى شجرٌ بالمودّةِ
لم يأتنى شجرٌ . . . . . .
والذى يَرهب النارَ ليس خَليلاً .

أَعْطِهم خُبْزَهَمْ
كى ترفرفَ فى النار رَحْمَتِىَ الأزليَّةُ
ما كانت النارُ غيرَ خصائصها . . . . .
أنت عَبْدٌ
فلا تحمل الريحَ فى غيرِ سَلَّتها
للدجى نورُهُ
فافتحِ العينَ قبل تسافِرُ مَقْصورَةُ العشقِ ،
أنت ذراعى . . .
ولكننى مَلِكٌ .
ووحيدٌ . . .
ولكننى أحَدٌ
أتربَّعُ فوق عروش التفرُّد ،
أدفع بحراً ببحرٍ
وضوءا بضوءٍ
وخَلْقا بخَلْقٍ
فأعطهم خبزَهم . . وانحنِ .

لسليمانَ وجهُهُ الغجرىُّ
له وَقْدةُ القلبِ ،
صَلّى . . .
فأجْلَتْهُ عن ثوبه الريحُ ،
شَقَّقت الأرضُ أقدامَهُ
دخلته الكواسِرُ
لكنه ظل مُنطلِقا فى المسَرَّةِ
يحبو على عنق النهرِ حتى يرى الريحَ ساجيةً
والمياهَ تُهَدْهِدُ أمواجَها
ثُمَّ وجهٌ لبلقيسَ فى اليمِّ
ثمَّ يمامٌ . . .
وضوءٌ تَشَعَّبَ فى الغيمِ
هذا سليمانُ يَدْخُلُ مرآتَهُ
ومركبةٌ للطفولةِ تمرقُ فى الليل
تلك طريقُ النبيِّينَ ،
عَدَّدَ أسماءَهُ فى الظلامِ ،
ومالَ على كتفِ الظلِّ ،
بلقيسُ تقفِز من مُقلتيهِ ،
ومن راحتيه تفِر المواسمُ
هذا سليمانُ
يقعدُ تحت مهابتِه فى الظلامِ
عباءتُه تتمسَّحُ بالعابرينَ ،
وأثوابُه تتَنَصَّتُ
عن أمسيات السُّهوب تُحدِّثه الطيرُ
عن شجرٍ يتسلَّقُ ظهرَ السماءِ
وعن زمنٍ للمياه البعيدةِ ،
هذا سليمانُ
يهبط حتى يحطَّ على رئةِ الأرض ،
يُمْسِكُ فى راحتيه الفؤادَ ،
تباركتَ . . . هذى جِبالُك مَدْقوقةٌ فى الفؤادِ ،
تباركتَ . . . هذى بحارُك صَخَّابَةٌ فى الفؤادِ ،
تباركت . . . هذى رياحُك موَّارةٌ فى الفؤادِ
وعشرون صيفاً على الرأس .

تَوَّجْتَنى فى الخلاءِ ،
وأوصَيْتَ بى الريحَ مولاى ،
مملكةً لا أريدُ
إليك خلاؤكَ . . رملُكَ . . ريحُكَ ،
مملكتى فى الفؤادِ وما زلتُ أصعدُ ،
حتى أحُطَّ على الوجهِ وجها

أَعطِهم خُبزَهم
كى ترفرفَ فى القلب أجنحةٌ للسلامةِ
أنت غريبٌ
وللدارِ حُرمتُها
ماالذى يبتغيه الغريبُ
أتحلم بالدفءِ
أم بالمَساءِ المهدهِدِ ،
ها أنت تُقْلِعُ من غُربةٍ تَشْتَهيكَ ،
إلى غُربةٍ تَشْتهيها ظنونُكَ ،
لم يَمْسَسِ الضوءُ قلبَكَ ،
حتى يردُّكَ فى آخرِ الليل مُتَّشحاً بالنَّبالةِ ،
طِرْ حيث شئتَ فلن تبلغَ البابَ ،
لن تستريحَ ولن تَقْهرَ النارَ
أنت وحيدٌ
يُمالئكَ الليلُ
يوقظ فى طفل عينيكَ شهْوَتَهُ
وأنا سيِّدكْ
أسْتَبيحُكَ حين أشاءُ ،
وأُجْرِى عليك الزمانَ فتلهث
بين البياض وبين السَّوادِ ،
وتقعدُ فى البحرِ ،
لكننى . . آخِرُكْ
فاعطهم خبزَهم
أيها الآبقُ المتطلِّعُ ،
قبل تصيرُ مُباغَتَتى . .
وانحنِ .

لسليمانَ وجهُهُ النبوىُّ
له سَاحَةُ العشقِ
صَلِّ . . . . لآلهةٍ فى السهول البعيدةِ ،
واستقبل البحرَ
ثم رمى فى جموعِ العفاريتِ كِلْمتَهُ ،
فاستحالتْ قيوداً
وساقت إليه الرياحُ عمالقَةَ البحرِ
قال اقطعوا الصخرَ
وابنوا على شفةِ الريحِ مملكةً . .
للذين يلمُّون فى الصّدر أوجاعَهمْ
واستدار إلى اليم يركبُ مقصُورةَ الماء
قالت له الريحُ
بلقيسُ فى القلب
أطلقْتَها وهى قلبُكَ ،
دعنى أسافرُ حتى أحطَّ على القصرِ
أدخل فى الداخلين
وأجلب أسرارَ قلبِكَ ،
هذا سليمانُ
يضحك حتى يرفرفَ فى عينه الدمعُ
بلقيسُ فى القلب ،
بلقيسُ فى راحتىَّ ،
وبلقيسُ تعرفُ أنى إذا شئتُ
جاءت بها الأرضُ ،
لكننى مَلِكٌ

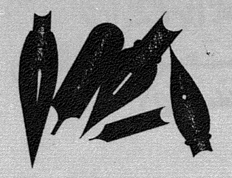
لسليمان وجهُهُ البدوىُّ
وللرمل سَطوتُهُ
الرمادُ يحط على الصدرِ
فى الماء طعمُ الرمادِ
وفى الحلقِ طعمُ الرمادِ
وفى القلب طعمُ الرمادِ
ويتّسع الصمتُ يهوى على الدورِ ،
ينعس بين العيونِ

سليمانُ يصرخ حين يحط الظلامُ على كَتفيهِ ،
أنا مَلِكٌ أيها الليلُ
أحمل ظِلى إلى زمنٍ يستريحُ إليه
أنا مَلِكٌ أيها الربُّ
خلف الينابيع أطلقت وجهى
والقيتُ أرغفتى للنهارِ ،
أنا مَلِكٌ . . . . .
سأشق الرمادَ إلى وطنٍ فى المياه البعيدة ،
بَحّارٌ حين يُحمحِم فى صدرِه الشوقُ ،
يدفع أعوامَهُ ويرُجّ الفضاءَ
على قدميه تحط الجبالُ ويشتعل الرملُ
كان يكلّمُ فى الليل شمسَ البعيدِ ،
وينْسجُ أجْنِحَةً للزهورِ
ويلتهمُ النارَ ،
أقْلَعْتَ . . . . قالت له الجِنُّ
رِجْلاك فى مركز البحرِ . . . ،
تنْجذِبان إلى ظُلمةٍ فى القرار
وكل الشواطىء تُقْلِعُ فى البعيدِ ،
وأنت كما كُنْتَ . . مكتسِيا بانفرادِكَ ،
تَحْبو على دَرَجِ الأمنياتِ
وتلهثُ حتى تحط على خُضْرةٍ فى الزمان البعيدْ . . .
ما الذى صار أبْعَدْ
أنت . . ؟
أم الماءُ
أم وِرْدُ قلبِكَ ،
كُنتَ تدور على قدم الزَّهْوِ
كلُّ صباح تشدّ على ظهرِكَ الحلمَ
تكتب أنشودةً للجبال وأنشودةً للرمال ،
وتفتح صدرَك للريحِ
كلُّ صباح . . . . .
وفى الليل ترجع مُنْسَحِقاً
تتَخَفّى . . .
فتحبو على كَتِف الصمتِ ،
مائدةً للشتاءِ تصيرُ ،
فتجلِدُكَ الريحُ حين تنوحُ وحين تبوحُ ،
وتجلِدُك الريحُ حين تشبُّ وحين تهبُّ ،
فترقص بين الجبالِ . . . ،
سليمانُ يضحَكُ حتى تدورَ الجبالُ ،
وينقلِبَ البحْرُ
يَفْتحَ جُبَّتَهُ للرياح فتَنْهزِمُ الجِنُّ
كنتُ كما شِئْتُ
لم أبغ غيرى
تفتّحتُ فى زمن الصَّحوِ
ثم امتلكتُ المحارة
صاحَبْتُ وجهى
وجامَعْتُ . . .
حتى رأيتُ وجوهى على الماءِ ،
خلف الجبال اتّسَعْتُ
وأصبحتُ مملكةً .
لسليمانَ وجهُهُ الحَجَرىُّ
وللدهرِ سُلطانُهُ
كيف تُقلِعُ باصاحب الضوءِ
كيف تُغادِرُ
والنارُ تشرب زيتَك
أنت وحيدٌ
ولليل قسوتُهُ
ما الذى يتّقِيهِ الوحيدُ
مباغتَةَ العصفِ . . . ؟
الصمتَ . . . ؟
طَعْمَ الرمادِ . . ؟
سُليمانُ يخطو إلى جبلِ الوَرْدِ . . ،
عَبْر الصقيع يرى وجهَهُ سابحاً فى الضَّباب ،
وعبر الصقيعِ تمدّ المرايا إلى رِجْلِه درجاً فيشِفُّ .
وتطفو بشاشتُهُ
تتوغّل فيها اللّغاتُ وتحملها الريحُ
هذا سليمانُ

يخطو على جبل الصمتِ
والليل أء بى .... يُدحرج أثقالَهُ

أنا مَلِكٌ أيها الليلُ
خلف الينابيع أطلقتُ خطوى
أنا مَلِكٌ ....
طيورُ الينابيع تُلقى على الفجرِ بسمتَها
طيور الينابيع تعرف كيف تشق السّهوبَ ،
وتفتح بوّابةً للنهارِ ،
أنا مَلِكٌ
شِئتُ أملأ قلبى
فلم أحْنِ رأساً
ولم أسترحْ فى ظلال القوافلِ ،
صَلّيْتُ فانْدَكَّ خوفى
وجاءتنىَ الأرضُ ألْقَيْتُها
ومَضَيْتُ ... إلى حيثُ أَعْرِفُنى .
أعطهم خُبزهم
كى ترفرفَ فى القلب أجنِحَةٌ للسلامةِ
يا نارُ كونى سلاما
وكونى إذا انطبَق الصدرُ مفْتَتَحاً للرحابةِ
أنت وحيدٌ ....
سُليمانُ يبكى ...
ويكتب فى ورق الريح أنشودةً للصقورِ ،
ويهتفُ ـ أعْطيتَنى وأخذتَ
ولكننى مِلِكٌ
والملوكُ تموتُ وهاماتُها فى الفضاءِ ،
انْحَنِ ...
سليمان يخطو على شُرَفِ الصخرِ ،
يحمل أعوامَهُ ويشدّ على ظهره الحلمَ ،
كنتُ كما شئتُ
لم أبغِ مُلكاً
ولا وطنا تتكلّم فيه السِّياطُ ،
أنا ملِكٌ أيها الرَّب .. سِرتُ وحيداً
تملَّكتُ خطوى ... وخَضَّرْتُ أفئدةً كالجبالِ
سليمانُ يبكى فينكفىء البحرُ
عبر الصقيع يُجَرجِرُ رجليه
عبر الصقيع تُبارِكُهُ الشمسُ وهو يدورُ ،
ويزرع أقدامَهُ فى الصخورِ
ومستندا لعصاه يُبَعْثِرُ قهقهة فى الفضاء ،
ويغرق فى النومِ .. خاتَمُهُ يتلألأ حين تحط الشموس على البحرِ ،
خاتَمُهُ يتلألأ حين يهبّ الأريجُ ،
وحين تُزقزق عصفورةٌ فى السهوب
وعاماً فعاماً
عباءتُهُ تَتَلوَّنُ ـ تحبو عليها الجهاتُ .
ويصعدها العشبُ
لكنَّهُ لا يزال يُفتِّشُ فى زَبَدِ الوقتِ ،
عن حُفْرةٍ .. للملكْ .

القاهرة : محمد سليمان



الدراسات

○ المتابعات :

○ المناقشات

○ الفن التشكيلى

دراسة

روعة الاقتراب من شعر المتنبي (نموذج تطبيقي)

د. محمود الربيعي

(١)

قال المتنبي يرثي «خولة» أخت سيف الدولة :

١ ـ يَاأُخْتَ خَيْرِ أَخٍ يابِنْتَ خَيْرِ أَبِ
كِنَايَةً بِهِمَا عَنْ أَشْرَفِ النَّسَبِ

٢ ـ أُجِلُّ قَدْرَكِ أَنْ تُسْمَىْ مُؤَبَّنَةً
وَمَنْ يَصِفْكِ فَقَدْ سَمَّاكِ لِلْعَرَبِ

٣ ـ لا يَمْلِكُ الطَّرِبُ المحزونُ مَنْطِقَهُ
وَدَمْعَهُ وَهُمَا فى قَبْضَةِ الطَّرَبِ

٤ ـ غَدَرْتَ يامَوتُ كَمْ أَفْنيتَ مِنْ عَدَدٍ
بِمن أَصَبْتَ وَكَمْ أَسْكَتَّ مِنْ لَجَبِ[١]

٥ ـ وَكَمْ صَحِبْتَ أَخاهَا فى مُنَازَلَةٍ
وَكَمْ سَأَلْتَ فَلَمْ يَبْخَلْ وَلَمْ تَخِبِ

٦ ـ طَوَى الجزيرةَ حَتَّى جاءَنى خَبَرٌ
فَزِعْتُ فِيهِ بِآمَالى إِلَى الكَذِبِ

٧ ـ حَتَّى إِذَا لَمْ يَدَعْ لى صِدْقُهُ أَمَلاً
شَرِقْتُ بالدَّمْعِ حَتَّى كَادَ يَشْرَقُ بِى

٨ ـ تَعَثَّرتْ منه فى الأفواهِ أَلْسُنُها
والبُرْد فى الطُّرْقِ وَالأَقْلامُ فى الكُتُبِ[٢]

٩ ـ كَأَنَّ « فَعْلَةَ » لَمْ تَمْلأْ مَواكِبُها
دِيارَ بَكْرٍ ولَمْ تَخْلَعْ وَلَمْ تَهَبِ

١٠ ـ وَلَمْ تَرُدَّ حَيَاةً بَعْدَ تَوْلِيَةٍ
وَلَمْ تُغِثْ دَاعِياً بِالْوَيْلِ وَالْحَرَبِ[٣]

١١ ـ أَرَى العِرَاقَ طَوِيلَ اللَّيْلِ مُذْ نُعِيَتْ
فَكَيْفَ لَيْلُ فَتَى الْفِتْيَانِ فى حَلَبِ

١٢ ـ يَظُنُّ أَنَّ فُؤَادِى غَيْرُ مُلْتَهِبٍ
وَأَنَّ دَمْعَ جُفُونِى غَيْرُ مُنْسَكِبِ

١٣ ـ بَلَى وَحُرْمَةِ مَنْ كَانَتْ مُرَاعِيَةً
لِحُرْمَةِ المَجْدِ وَالقُصَّادِ وَالأَدَبِ

١٤ ـ وَمَنْ مَضَتْ غَيْرَ مَوْرُوثٍ خَلائِقُهَا
وَإِنْ مَضَتْ يَدُهَا مَوْرُوثَةَ النَّشَبِ[٤]

١٥ ـ وَهَمُّهَا فى العُلاَ والمُلْكِ نَاشِئَةً
وَهَمُّ أَتْرَابِهَا فى اللَّهْوِ وَاللَّعِبِ

١٦ ـ يَعْلَمْنَ حِينَ تُحَيَّى حُسْنَ مَبْسِمِهَا
وَلَيْسَ يَعْلَمُ إلاَّ اللهُ بِالشَّنَبِ[٥]

١٧ ـ مَسَرَّةٌ فى قُلُوبِ الطِّيبِ مَفْرِقُهَا
وَحَسْرَةٌ فى قُلُوبِ البَيْضِ وَاليَلَبِ[٦]

١٨ ـ إذا رأى وَرَآهَا رَأْسُ لابِسِهِ
رَأَى المَقَانِعَ أَعْلَى مِنْهُ فى الرُّتَبِ

١٩ ـ فَإِنْ تَكُنْ خُلِقَتْ أُنْثَى لَقَدْ خُلِقَتْ
كَرِيمَةً غَيْرَ أُنْثَى العَقْلِ وَالحَسَبِ

٢٠ ـ وَإِنْ تَكُنْ تَغْلِبُ الغَلْبَاءُ عُنْصُرَهَا
فَإِنَّ فى الخَمْرِ مَعْنىً لَيْسَ فى العِنَبِ[٧]

٢١ ـ فَلَيْتَ طَالِعَةَ الشَّمْسَيْنِ غَائِبَةً
وَلَيْتَ غَائِبَةَ الشَّمْسَيْنِ لَمْ تَغِبِ

٢٢ ـ وَلَيْتَ عَيْنَ الَّتِى آبَ النَّهَارُ بِهَا
فِدَاءُ عَيْنِ الَّتِى زَالَتْ وَلَمْ تَؤُبِ
٢٣ ـ فَمَا تَقَلَّدَ بِالْيَاقُوتِ مُشْبِهُهَا
وَلاَ تَقَلَّدَ بِالْهِنْدِيَّةِ الْقُضُبِ[٨]
٢٤ ـ وَلاَ ذَكَرْتُ جَمِيلاً مِنْ صَنَائِعِهَا
إِلاَّ بَكَيْتُ وَلاَ وُدٌّ بِلاَ سَبَبِ
٢٥ ـ قَدْ كَانَ كُلُّ حِجَابٍ دُونَ رُؤْيَتِهَا
فَمَا قَنِعْتِ لَهَا يَاأَرْضُ بِالْحُجُبِ
٢٦ ـ وَلاَ رَأَيْتِ عُيُونَ الإِنْسِ تُدْرِكُهَا
فَهَلْ حَسَدْتِ عَلَيْهَا أَعْيُنَ الشُّهُبِ
٢٧ ـ وَهَلْ سَمِعْتِ سَلاَماً لِى أَلَمَّ بِهَا
فَقَدْ أَطَلْتُ وَمَا سَلَّمْتُ مِنْ كَثَبِ
٢٨ ـ وَكَيْفَ يَبْلُغُ مَوْتَانَا الَّتِى دُفِنَتْ
وَقَدْ يُقَصِّرُ عَنْ أَحْيَائِنَا الْغَيَبِ[٩]
٢٩ ـ يَا أَحْسَنَ الصَّبْرِ زُرْ أَوْلَى الْقُلُوبِ بِهَا
وَقُلْ لِصَاحِبِهِ يَا أَنْفَعَ السُّحُبِ
٣٠ ـ وَأَكْرَمَ النَّاسِ لاَ مُسْتَثْنِياً أَحَدًا
مِنَ الْكِرَامِ سِوَى آبَائِكَ النُّجُبِ
٣١ ـ قَدْ كَانَ قَاسَمَكَ الشَّخْصَيْنِ دَهْرُهُمَا
وَعَاشَ دُرُّهُمَا الْمَفْدِىُّ بِالذَّهَبِ
٣٢ ـ وَعَادَ فِى طَلَبِ الْمَتْرُوكِ تَارِكُهُ
إِنَّا لَنَغْفُلُ وَالأَيَّامُ فِى الطَّلَبِ
٣٣ ـ مَاكَانَ أَقْصَرَ وَقْتاً كَانَ بَيْنَهُمَا
كَأَنَّهُ الْوَقْتُ بَيْنَ الْوِرْدِ وَالْقَرَبِ[١٠]
٣٤ ـ جَزَاكَ رَبُّكَ بِالأَحْزَانِ مَغْفِرَةً
فَحُزْنُ كُلِّ أَخِى حُزْنٍ أَخُو الْغَضَبِ
٣٥ ـ وَأَنْتُمُ نَفَرٌ تَسْخُو نُفُوسُكُمُ
بِمَا يَهَبْنَ وَلاَيَسْخُونَ بِالسَّلَبِ
٣٦ ـ حَلَلْتُمُ مِنْ مُلُوكِ النَّاسِ كُلِّهِمُ
مَحَلَّ سُمْرِ الْقَنَا مِنْ سَائِرِ الْقَصَبِ

٣٧ ــ فَــلاَ تَنَلْكَ اللَّيَــالى إنَّ أَيْــدِيَهَــا
إذَا ضَــرَبْنَ كَسَـرْنَ النَّبْــعَ بِـالْغَـرَبِ

٣٨ ــ وَلاَ يُعِنَّ عَــدُوًّا أَنْـتَ قَـاهِـرُهُ
فَـإِنَّهُنَّ يَصِــدْنَ الصَّـقْـرَ بِـالْخَـرَبِ

٣٩ ــ وَإنْ سَرَرْنَ بِمَحبوب فَجَعْنَ بِــهِ
وَقَــدْ أَتَيْنَكَ فِى الْحَـالَـيْنِ بِـالعَجَبِ

٤٠ ــ ورُبَّمَـا احْتَسَبَ الإِنْسَـانُ غَــايَتَهَا
وَفَــاجَــأَتْــهُ بِــأَمْــرٍ غَــيْرِ مُحْتَسَــبِ

٤١ ــ وَمَــا قَضَى أَحَدٌ مِنْهَــا لُبَــانَتَــهُ
وَلا انْــتَــهَــى أَرَبٌ إلاَّ إلى أَرَبِ

٤٢ ــ تَخَالَفَ النَّاسُ حَتَّى لا اتِّفَاقَ لَهُمْ
إلاَّ عَــلَى شَجَبٍ وَالْخُلْفُ فى الشَّـجَبِ

٤٣ ــ فَقِيـلَ تَخْلُصُ نَفْسُ الْمَرءِ سَـالِمَةً
وَقِيـلَ تَشْـرَكُ جِسْمَ الْمَـرءِ فى الْعَـطَبِ

٤٤ ــ وَمَنْ تَفَكَّــرَ فى الــدُّنْيَـا ومُهْجَتِـهِ
أَقَــامَـه الفِكْــرُ بَــيْنَ العَجْــزِ والتَّعَبِ

(٢)

فتنت هذه القصيدة قرّاء المتنبى ــ من لدنه ، وحتى يومنا هذا ــ ونصبّتهم ، لدرجة أن الأديب العظيم محمود شاكر خرج على الناس سنة ١٩٣٦ بفكرة تقول إن المتنبى كان على علاقة عاطفية « بخولة » موضوع هـذه القصيدة . وقـد رأى فى رثاء المتنبى هـذه المرأة : « عاطفة قـد أخذهـا الحزن وغلبهـا البكاء » ، ورأى فى ألفـاظها ما يتوهج « من نيران » قلب المتنبى ، ورأى فيها : « أنين الرجل ، وحنينه ، وبكاءه » ، ورآها : « كلام قلب مفجوع قد تقطعت آماله من الدنيا بموت حبيب قد فجعته المنية فيه » . ومضى الأديب العظيم فى التدليل على ما كان بين المتنبى « وخولة » من عاطفة الحب ــ من واقع هذه القصيدة وغيرها من شعره ــ فقطع بوجود هذه العلاقة ، كما قطع بأن سيف الدولة كان على علم بها ، وبأنه كان قد أعطى المتنبى فى ذلك وعدا لم يف له به . وكلام محمود شاكر دليل عندى على شىء مهم هو قوة سطوة هذا الشعر على نفس شاعرة ، مثقفة ، محبة لشعر العرب ، كنفسه . لقد أخذته هذه السطوة إلى الحد الذى جعله يعتقد أن وراء هذا البناء الشعرى الضخم عالما عاطفيا ليس أقل من قصة حب ما حقة .

ومع إعجابى « بالعشق العظيم » الذى يكنه محمود شاكر لشعر المتنبى ، ومشاركتى إياه هذا العشق ، المحول إلى وجهة أخرى أراها تنال ــ كذلك ــ رضاه ، وهى فحص بناء القصيدة ، دون اتخاذها دليلاً على حالة « بعينها » من الحالات التى مر بها المتنبى « شخصيا » فى حياته « الدنيوية » القصيرة . وأرى أن « سر » هذه القصيـدة يكمن فى بنائها وغنوها ، ويتجاوز بها الدلالة على أية حالة بعينها . وماذا تساوى مشاعر المتنبى « الفرد » إلى جوار هذه « البنية » اللغوية المركبة التى أسرت محبى الشعر جميعا من لدن تأليفها إلى يوم الناس هذا ؟ وإذا قيل لى : وهل سيطرت على محبى الشعر إلا لأنها صدرت عن عاطفة « خاصة » صادقة ؟ أقول : صادقة من الناحية الفنية ، « نعم » وخاصة ، بمعنى أنها دالة على أن صاحبها كان فى حالة عشق مع من قال فيها القصيدة ؛ « الله أعلم » . وأميل إلى القول بـأنها سيطرت على مشاعر الملايين من النـاس من حيث كونها « تكـوينا شعريا » ، لا من حيث كونها « تكوينا شعريا دالا على وقوع حب بين الشاعر والمرأة التى يرثيها » . وآية ذلك أن هذه القصيدة فتنت محبى الشعـر جميـا (لا الـذين وقعـوا منهم فحسب فى حـالات غرامية !) ، بل إنها فتنت محبى الشعر وحدهم (ولو لم تكن لهم تجارب « حب » واقعية !) ، ولم تفتن ــ ولم يكن لها أن تفتن ــ من

ليسوا ميسّرين لحب الشعر (حتى ولو باتوا وأصبحوا غارقين في تجارب « حب » واقعية) .

فلنواجه هذه القصيدة من حيث هي « بنية شعرية » ، ولنتعرف على نسيجها ، ولننتظر ما الذي تفضي بنا إليه . وأول ما يطالعنا منها ذلك « الحذر » الشديد الذي يقترب به « الشاعر » من « الموضوع » :

يا أخت خير أخ يا بنت خير أب
كناية بهما عن أشرف النسب
أجل قدرك أن تسمى مؤبنة
ومن يصفك فقد سماك للعرب

لكأن الشاعر ينسج « أستارا » متعددة الطبقات بينه وبين موضوعه الذي يصفه ، في حين أن الموقف هو موقف « الاقتراب » منه « لتقريبه » إلى متلقي شعره : ثمة « ستر » أول في قوله : « يا أخت خير أخ » ، كأنه لم يكن كافيا فأردفه بستر ثان في قوله : « يا بنت خير أب » ، وبستر ثالث في قوله (مكنياً لا مصرحا) : « كناية بهما » ، وبستر رابع في جنوحه إلى شرف النسب (الذي هو عند التأمل إمعان في تكثيف الستار بعد أن وضع سُتر الأخ والأب ، وبعد أن كنى) ، وبستر خامس في رفضه الصريح التصريح باسمها : « أجل قدرك أن تسمى مؤبنة » ؛ وبستر سادس في استراحته — من جديد — إلى أن الوصف يغني عن التسمية غناء مطبقا يشمل كل العرب : « ومن يصفك فقد سماك للعرب » .

فما الذي حدا بالمتنبي إلى إقامة كل هذه السُّتر ، وهو في موطن تقريب الموصوف ؟ ألم يكن في وسعه أن يصرح بما يريد ، ويختار « صيغة شعرية » صريحة ؟ وهل صحيح أن وراء كل هذه السُّتر المقامة رعاية تقاليد خاصة تقضي بعدم التصريح باسم « المؤبنة » ، وذلك لمكانتها الاجتماعية ، ونوعها « الأنثوي » ؟ وبعبارة أخرى : هل ثمة دواع غير شعرية دعت المتنبي إلى إقامة هذه « السُّتر » ، والإمعان في عدم التصريح ؟ أو تراه هو الأسلوب الشعري في التشكيل الملائم ؟. لا شبهة عندي في أن « الدواعي الشعرية » وحدها هي التي تحكم تعبير المتنبي هنا ، وهي العلة الكائنة وراء هذا النوع من التعبير الذي ينهض على « فلسفة الحذر » في الاقتراب من الموضوع ، أو التعبير عنه عن طريق « الابتعاد » عنه (إن صح أن نقول ذلك) .

إن المتنبي يدرك — إدراكا طبيعيا لا تكلف فيه — أن طبقة هذا النوع من الشعر الذي ينسجه يحتم عليه نوعا من « البحث » لا نوعا من « التقرير » (سواء أكان هذا التقرير مباشرا أم غير مباشر) . وقد اقتضى « البحث » هنا تقديم « أنواع » عدة من وصف الموضوع ، أو تقديم « بدائل » عدة في التعبير عنه ، كما اقتضى « الحذر كل الحذر » من تقديم نوع واحد هو التعبير التقريري الذي يصف الموضوع وصفا « محددا » ينتهي عنده الأمر كله . وبذلك يكون المتنبي قد كشف هنا عن قدر معنوي من الموضوع الموصوف أكبر بكثير جدا من القدر الذي يمكن الكشف عنه بالهجوم على الموضوع ، ووصفه وصفا مباشرا . ويمكن تسمية هذا النوع من تعبير المتنبي — نتيجة لذلك — « الكشف » عن طريق « الستر » ، أو « إظهار » الموضوع بواسطة « إسدال » « الستر الرقيقة عليه » ، أو « الوضوح من طريق « الغموض » ، أو التعبير — كما قلت — بواسطة شعر « البحث » لا شعر « التقرير » . إنه يحيط بطبقات من الصفات « مضمونا » عزيزا لديه ، يجله عن التحديد ليعطي نفسه فرصة الوقوف لديه فترة أطول ، ويجله عن التسمية ليعطي نفسه فرصة الكشف عنه من طريق الوصف المستقصى . ويترتب على هذا أن القارىء تتاح له — كذلك — فرصة موازية لإطالة التأمل عند الموضوع الموصوف . وهكذا يلتقي الطرفان (الشاعر والمتلقي) عند هذا الإحساس « الكاشف — المخفي » فيما يتصل بالموضوع . ومع ذلك كله يحرص المتنبي على توفير بعض القيم اللغوية التي تحافظ على بقاء قدر ضروري من الارتباط المباشر بالموضوع الموصوف ، وذلك حتى لا يقع الأمر كله في دائرة « السُّتر » ، وذلك في التصريح « بتأنيث » الموضوع وبموقف « التأبين » .

لقد أحدث أسلوب العمل هذا تأثيره الواضح فيما بعده ؛ الأمر الذي ظهر في القلق البالغ الذي جعل الشاعر في البيت الثالث يفقد السيطرة على منطقه ودمعه :

لا يملك الطّرب المحزون (منطقه
ودمعه) وهما في قبضة الطرب

كما أحدث هذا « الحزن المقلق » أثره في وضعنا مباشرة أمام صلب القضية التي هي كارثة الموت . فلننتظر كيف يصور المتنبي هذه الكارثة ، وعلى أي نحو يصرّف القول فيها :

غدرت يا موت كم أفنيت من عدد
بمن أصبت وكم أسكتَّ من لجب
وكم صحبت أخاها في منازلة
وكم سألت فلم يبخل ولم تخب

أين تكمن صفة « الغدر » التي يصف بها المتنبي الموت في البداية ؟ تكمن في أن هذا الموت تسلل إلى شخص واحد في الظاهر في حين أنه قضى على كثيرين في الواقع . ولست أميل إلى الشرح الساذج الذي يقدمه بعض الشراح من أن « خولة » كانت تغري الجيوش بالحرب لتبيد الأعداء وأعتمد الشرح الآخر الذي يعينني على توضيح ما أعتقده من أن جوهر الغدر كائن في أن الموت قضى على نفس واحدة — كما قلت — في ظاهر الأمر ، واغتال كثيرين — ممن كانت هي تمدهم بأسباب الحياة — في واقع الحال ، وهذا هو معنى أن المصيبة عامة ، وليست فردية . وإذا أصبح هذا واضحا فليُقل في توجيه معنى العدد الكثير ، والجيش اللجب ، ما ينبغي أن يقال من أن كل من يعرف حجم هذه المصيبة إنما يعرفه من واقع تجربته الخاصة المتمثلة في أن هذا الموت قد أصابه بضرر ما . ويكون المتنبي — بذلك — قد وضع موت « خولة » موضع « النواة » التي تنشر إشعاعها على أوسع نطاق ، فموتها « مركز الحزن » ودوائر الحزن المنتشرة هي « الإشعاع » الذي يصيب الغير في بطء وعلى نحو

واسع ، والنتيجة الحتمية أننا أمام مصيبة « أحادية » المظهر « جماعية » التأثير .

ومع كل ذلك لا تزال عين المتنبي مسلطة على أول عبارة في القصيدة : « ياأخت خير أخ » ؛ فهو يرفدها هنا بعبارة أخرى « مقوّية » هي عبارة : « وكم صحبت أخاها » . وهذا النوع من الربط يخدم في توثيق عُرى « البنية الشعرية » ، ومن ثم في إشاعة الإحساس بعمق الموقف ، وخصوصية الموضوع . لقد وضع بالعبارة الأولى أساسا أقام عليه « السِّتْر » هناك ، وهو هنا يضعنا بالعبارة الثانية في قلب الموقف ، وقلب الفجيعة . والموت الذي يصوره في البيت الثاني هنا يختلف — في طبيعته ومقاصده — عن الموت الذي يتحدث عنه في البيت الأول وهذا يساعد على إبراز معنى « الغدر » — الذي تحدث عنه من قبل — في ضوء جديد . لقد كان حَرِيًّا بالموت أن يوفر لسيف الدولة نفسا واحدة هي نفس أخته ، وذلك لأن سيف الدولة يقدم للموت زاده بسخاء حين يلقى أعداءه . ولكنه غدر . وهذا الغدر يتوازن — بالطبع — مع حقيقة غير معبر عنها هي أن هذه النفس الواحدة تساوى نفوسا كثيرة .

على هذا النحو تزدحم الإشارات ، وتمتزج ، وتبدأ الخيوط — ولما نتقدم في أبيات القصيدة بعدد أصابع اليد الواحدة !— تشكل نسيجا مغزولاً بعناية . ومنذئذ سيعكف الشاعر على تشكيل صورة الموضوع الكليَّة (بين « خولة » ، « والموت » ، و « الأخ ») ، فيقيم التوازن بين هذه المراكز الثلاثة ، ويحكم النسيج والربط ، ويراعى شروط « البنية الشعرية » للقصيدة في معناها المتكامل .

وبعد أبيات خمسة من القصيدة نجد أنفسنا وقد انتقلنا — عبر أبيات ثلاثة — إلى مرحلة جديدة من « بؤرة الفعل الشعرى » وقد أثار البيتان الأولان من هذه الأبيات (وبحق) دهشة الأديب العظيم محمود شاكر ، فرأى أن المتنبي لابد أن يكون قد بدأ العمل الشعرى بهما ، ولابد أنهما جاءا إلى نفسه المضطربة أول شيء بعد أن بلغه الخبر ، كما رأى — من قبل ذلك ومن بعده — أنهما يقعان ضمن الأدلة القوية على أنه كان بين المتنبي « وخولة » عاطفة حب :

طوى الجزيرة حتى جاءني خبر
فزعت فيه بآمالي إلى الكذب
حتى إذا لم يدع لي صدقه أملا
شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي
تعثرت منه في الأفواه ألسنها
والبُرْد في الطرق والأقلام في الكتب

وصحيح أن البيتين الأولين يشكلان « وحدة » لغوية ذات بنية كاملة ، ولكن من الصحيح كذلك أن صلة البيت الثالث بهذه البنية صلة « عضوية » . وهذه الأبيات الثلاثة جميعا تمثل موجة من موجات القصيدة ، أو حلقة في حلقات هذا العمل الشعرى ، مما يتعذر معه الاستراحة الكاملة عند البيت الثاني منها . وصحيح — في جميع الأحوال — أننا الآن نواجه عمقا تشكيليا بعيد المدى . وعلينا قبل أن نخطو إلى هذا العمق أن نلقى نظرة إلى الخلف ، وسندرك أن ما سبق من أبيات القصيدة قد أدى — على نحو طبيعي متدرج — مهمة « المدخل » ، أو مهمة الخطوات التمهيدية الطبيعية التي تشبه الخطوات التي يتحسس بها السابح الأرض تحت قدميه ، وذلك قبل أن تسلمه هذه الخطوات إلى السباحة في الماء العميق .

« طوى الجزيرة » : وهل ثمة أسرع من أخبار النّوازل الماحقة في سرعة الوصول ؟ وهل ثمة أنسب في توصيل الإحساس بهذه السرعة من : « طوى » ؟ . والبقية معروفة ؛ اللجوء أولا إلى محاولة تكذيب الخبر ، لاتشكُّكا في صدقه ، بل ، بالأحرى ، تأكدا من صدقه ، ثم حدوث « الصدمة العصبية » إثر تمكن الخبر ، وما يمكن أن يترتب على هذه الصدمة . وتعبير « الشَّرَق بالدمع » هو « المعادل اللغوى » لنتيجة الصدمة العصبية . وليس من الضرورى أن يكون حكاية حال ، ولكن المؤكد أنه - كما هو الحال - تشكيل فنى ؛ فنحن أمام بنية لغوية كاشفة عن « معادلها » الشعورى . وإذن فقد تدرجت القصيدة من الوصف « المستور » في بدايتها ، إلى مواجهة الموت في جزئها الثانى ، إلى عمق الإحساس بالفجيعة في جزئها الثالث هذا (والتجزئة التي أقوم بها للقصيدة ، هنا وفي بقيتها ، تجزئة متصلة بتطور البنية اللغوية بصفتها معادلة لتطور القيم الشعورية . وهدفى من هذه التجزئة الكشف عن أسلوب عمل المتنبي في هذه القصيدة ، والكشف عن « العنصر البانى الفعّال » فيها ، أو قل عن « المراكز الحيوية » في مراحل نموها ، أو قل - وهذه التسمية آخر ما أحب أن ألجأ إليه - عن « العنصر الدرامى » فيها .) .

قلت إن البيت الثالث - من هذه الموجة الشعرية - متصل بسابقيه اتصالا وثيقا . وكيف لايكون كذلك وهو يلقى على الحالة التي وضعها في البيت الثانى « وقودا » يتمثل في « تعثر » الذهن بالخبر هنا (بين مصدق ومكذب ، أو مصدق ولكنه يخدع نفسه على نحو ما وصفت) ، وفي تردد الماء بين المرور والاحتجاز (الشَّرَق) هناك . وإذا كان البيت الأول والثانى من هذه الأبيات الثلاثة يشكلان « وحدة » ، فإن البيتين الثانى والثالث يشكلان - فيما بينهما - وحدة كذلك . وهى وحدة لاتطغى على الوحدة الأخرى بحال من الأحوال ، كما أنها لاتطغى على « وحدة » البنية الكلية للأبيات الثلاثة مجتمعة . وانظر لإدراك الوحدة بين البيت الثانى والثالث « تعثر » الذهن في البيت الثانى (بين مصدق ومكذب) و« تعثر » الألسنة و« تعثر » البُرْد ،والأقلام في الثالث .

وستتلو هذه الخطوة العميقة التي خطاها المتنبي بهذه الموجة خطوات تتنقل بين « خولة » ، « وسيف الدولة » ، « والموت والحياة » ، « وأحوال الدنيا » ، ولكنها تشبه خيوطا مجدولة بعناية ، وهى كلها — بالطبع — من عمل طاقة واحدة هي بصيرة المتنبي الشعرية الفعالة .

وقف المتنبي — في أول خطوة — عند « خولة » — وهذا طبيعى جدا — ولكن الذى لفت نظرى في أول هذه الخطوة « تكنيته » عن اسم « خولة » بقوله : « فعلة » :

كأن « فعلة » لم تملأ مواكبها
ديار بكر ولم تخلع ولم تهب

وإذا صح أن هذا من « فعل » المتنبي (ولم يكن من تصرف الرواة) فإنه يكون أمرا غريبا جدا ، لا يتناسب مع الأسلوب الرفيع « للتكنية » الذي اتبعه في مفتتح القصيدة . هناك يكنى بأسلوب فني ، مقصود لذاته ، منسوج بطريقة الطبقات المتراكبة في توازن دقيق ، وهنا يكنى بطريقة « فجة » كل ما يمكن أن يقال عنها إنه يتحاشى بها ذكر اسمها الحقيقي . ونسأل : لماذا يتحاشى ذكر اسمها الحقيقي ؟ وهل يمكن أن يكون السبب شبيها بما كان يحدث في البيئات الريفية التي تخجل من مجرد ذكر المرأة باسمها ، زوجة ، أو أمًّا ، أو أختا ؟ إننا نجد أسماء النساء المشهورات مذكورة في التراث العربي دون أي حرج ـ أو شبهة في حرج ـ فما بال هذه الحالة تقدم لنا هنا محاطة بتقاليد مخالفة ؟ وإذا كان المتنبي قد سمح لنفسه بذكر « حسن مبسمها » ، « وطيب مفرقها » ، كما استرسل مع « لوعة فؤاده » و « حرقة دموعه » ، فكيف تحرج كل هذا التحرج من ذكر اسمها ؟ وإذا كان تحرج كل هذا التحرج فلماذا لم يجد تعبيرا فنيا (هو بالقطع قادر عليه) في مستوى « التعابير » التي استخدمها في بداية القصيدة ؟ وكيف تتسق هذه التكنية السمجة « فَعْلة » هنا مع « السُّتُر » الجميلة التي أسدلها ـ مكنيًا ـ في بداية القصيدة ؟ إن عجبي لا ينقضي وأنا أقف أمام هذا الصندوق الفارغ : « فَعْلة » !

يتحسس المتنبي طريقه إلى « الموصوف » ـ في هذه اللوحة المخصصة « لخولة » ـ في حيطة ؛ بادئا بذكر بعض الفضائل العامة التي لا يُختلف عليها ، والتي لا تدل على « خصوصية » معينة ، وهو يؤدي ذلك بطريقة « شبه محايدة » لا تحدث أثرا ملحوظا فوق الأثر العام الذي يمكن أن يحدثه الوصف العادي بالكرم ، والنجدة ، وما إلى ذلك :

كأن « فعلة » لم تملأ مواكبها
ديار بكر ولم تخلع ولم تهب
ولم ترد حياة بعد تولية
ولم تغث داعيا بالويل والحرب

ولكنه ـ بعد هذا التحسس المحتاط ـ يدلف إلى داخل نفسه ليصف « حَالَهُ » في نوع من « الشجن المتدرج » الذي ما يكاد يبدأ بلمسة عامة في البيت التالي :

أرى العراق طويل الليل مذ نعيت
فكيف ليل فتى الفتيان في حلب

حتى يصل إلى نوع من « الخصوصية » في البيت الذي يليه :

يظن أن فؤادي غير ملتهب
وأن دمع جفوني غير منسكب

ومرجع « الخصوصية » في هذا البيت أن المتنبي يخلط فيه نفسه خلطا بالموضوع ، معبِّراً عن أقصى قدر من اللوعة المتمثلة في « الجمع بين الأضداد » (وهي « لعبة » المتنبي المفضلة في معادلة المشاعر) . لقد جمع هنا ـ كما جمع في مواطن أخرى من شعره ـ بين الماء والنار ؛ وعجيب أن يفيض الماء (دمع الجفون) فلا يطفىء النار (التهاب القلب) في هذه الحالة بعينها ! ولكنه أسلوب « اللحظة المفاجئة » في المفارقة ، وهو أسلوب يميز شعر المتنبي ، وكل شعر عظيم ؛ « ينحت » المعنى على غير قاعدة ، وتكمن قيمته في هذا «النحت » على غير قاعدة .

لقد تأهبت القصيدة ـ إذن للدخول إلى عالم « خولة » بدَفع جديد ، تمكنت به من البقاء عندها ستة عشر بيتا متصلة ، مكونة أكبر كتلة شعرية مصبوبة صبا في القصيدة كلها . وسأورد هذه الأبيات بتمامها ، وذلك حتى تكون واضحة أمام أعيننا ، بل متألقة ، كما هي الحال :

بلى وحرمة من كانت مراعية
لحرمة المجد والقصاد والأدب
ومن مضت غير موروث خلائقها
وإن مضت يدها موروثة النشب
وهمها في العلا والملك ناشئة
وهم أترابها في اللهو واللعب
يعلمن حين تحيى حسن مبسمها
وليس يعلم إلا الله بالشنب
مسَرّة في قلوب الطيب مفرقها
وحسرة في قلوب البيض واليلب
إذا رأى ورآها رأس لابسه
رأى المقانع أعلى منه في الرتب
فإن تكن خلقت أنثى لقد خلقت
كريمة غير أنثى العقل والحسب
وإن تكن تغلب الغلباء عنصرها
فإن في الخمر معنى ليس في العنب
فليت طالعة الشمسين غائبة
وليت غائبة الشمسين لم تغب
وليت عين التي آب النهار بها
فداء عين التي زالت ولم تؤب
فما تقلد بالياقوت مشبهها
ولا تقلد بالهندية القضب
.ولا ذكرت جميلا من صنائعها
إلا بكيت ولاود بلا سبب
قد كان كل حجاب دون رؤيتها
فما قنعت لها بالأرض بالحجب
ولا رأيت عيون الإنس تدركها
فهل حسدت عليها أعين الشهب
وهل سمعت سلاما لي ألمّ بها
فقد أطلت وما سلمت من كثب
وكيف يبلغ موتانا التي دفنت
وقد يقصر عن أحيائنا الغيب

بدأ المتنبي في تحرير صفات « خولة » من منطقة عامة أدنى إلى « التجريد » ـ استغرقت ثلاثة أبيات ـ حام فيها حول « الموصوف » دون أن يجسّد صفاته . وفي البيت الرابع استبدل بالصفات المعنوية

صفات جسدية ، فكان كالمصور « بالكاميرا » وهو يقدم « صورة من قريب » :

يعلمن حين تحيى حسن مبسمها
وليس يعلم إلا الله بالشنب

ومع ذلك يبقى هذا الوصف معتمداً ـ من جديد ـ على أسلوب « الإيضاح » عن طريق « الإخفاء » أو أسلوب « الكشف » من طريق « الستر » . لقد عبر بطريق مباشر عن « حسن مبسمها » وعبر بطريق غير مباشر (هو طريق « الإخفاء ـ الكاشف ») عن طيب ما وراء هذا المبسم : « وليس يعلم إلا الله بالشنب » . وهذا يدل بالطبع على « عفّة » الموصوفة ـ كما يقول الشراح ـ ولكن هذه الدلالة تمثل أول طبقة من طبقات المعنى ، وتبقى طبقات أخرى متضاعفة يجمعها « اتساق » السياق بين صفات الظاهر (حسن المبسم) وصفات ما وراءه (الشنب) . ويبقى المتنبي عند الصفات الحسية ، فتحرك في البيت الخامس ـ صعوداً ـ إلى المفرق : وتأمّلْ انفراج الفم الجميل عن بسمة جميلة في مقابل « انفراق » الشعر الجميل عن الطيب . وهذه المقارنة من شأنها أن تعود بنا مرة أخرى إلى صفة ما وراء الأسنان ، وهي صفة قال المتنبي إنه لا يعلمها إلا الله : نقول : حقاً ، لا يعلمها إلا الله ، ولكننا ـ قراء شعر المتنبي ـ نستطيع أن نقوم بمهمة استنتاجية نبني فيها ما صرح به في أمر « المفرق » على مالم يصرح به من أمر « الشنب » فتتكامل الصورة ـ خيالياً ـ وتصبح مجسدة أمام أعيننا .

لقد بدأ الشاعر « يلعب » على عنصر « التقابل » منذ فترة مبكرة في القصيدة ، ولكنه كثّف هذا التقابل في هذا البيت (مسرة في قلوب الطيب .. الخ) والأبيات التالية ، متدرجاً في صوغ المعاني ، بهدف الوصول إلى المعنى « الخارق » المعبّر عنه في نهاية البيت الرابع (إذا بدأنا العدّ من هذا البيت) . لقد تحرك نحو « الهدف » محتفظاً بزمام الموقف كله في يديه ، وناسجاً من خيوط المعاني ما وزّع بـه معنى « التضاد » بين « الخُوَذ » و « المفارق » من جهة ، والطيب في المفرق من جهة أخرى ، ثم بين كل هذا وبين « المقانع » باعتبار جديد ، وأقام مقابلة أخرى بين أنوثتها من جانب ، وتجاوزها صفات النساء إلى صفات الرجال من جانب آخر ، فلما تمكن من تفضيلها في ذاتها ، وتفضيلها على نوعها ، وثب وثبة جديدة ففضلها على قبيلتها (رجالها ونسائها بالطبع) ، ولكن هذه الوثبة الجديدة لم تكن هدف « الكشف » الشعرى النهائي ، وإنما كان الهدف الوصول إلى هذا التعليل المفاجيء الذي لا يخطر على بال ، والذي هو ـ بالقطع ـ ثمرة لعمل البصيرة الشعرية « الابتكارية » . ومهما جهد الجاهدون في البحث عن معنى قريب سُبق به المتنبي في هذا المضمار تبقى هذه الصيغة التي « اكتشفها » المتنبي « ملكاً » له ، ودليلاً على عبقرية لا يستطيع أن يسلبها إياه أحد . وتأمّلْ معي هذا الاكتشاف المتألق في الشطر الثاني :

وإن تكن تغلب الغلباء عنصرها
فإن في الخمر معنى ليس في العنب

لقد تحولت المادة « الصافية » لديه (تغلب الغلباء) إلى مادة « أصفى » منها (خولة) وذلك عن طريق تحول مادة أخرى جيدة (العنب) إلى مادة أجود (الخمر) . وهذا النوع من القياس يفتح الطريق أمام أذهاننا وأمام خيالنا إلى أنواع شتى من الأقيسة يقع ضمنها تحويل عاطفة المتنبي (الثريّة) نحو الموضوع إلى مادة لغوية (أكثر ثراء) هي هذه الأبيات « المتنامية » التي تصل ذروة نمائها في الشطر الأخير .

وفي الأبيات الثمانية الباقية يروح المتنبي ويجيء ، بالابتعاد « النسبي » من الموصوف ، والاقتراب منه . ونعرف أنه يبتعد « نسبياً » حين يعمد إلى الأوصاف المعنوية . وهذه الصفات المعنوية هي ذاتها التي تهيىء نفس المتلقي لتقبل « الاقتراب » الذي يعبر عنه المتنبي بصفات « خاصة » . وتبدأ هذه الجولة ببيتين يعبران عن حسرة مصورة في تشبيه « ملتف » لخولة بالشمس :

فليت طالعة الشمسين غائبة
وليت غائبة الشمسين لم تغب
وليت عين التي آب النهار بها
فداء عين التي زالت ولم تؤب

بعدهما يقترب المتنبي من « الموصوف » ، خالعاً عليه صفات بشرية « تفضيلية » ، وذلك قبل أن يشتد هذا « الاقتراب » ـ في البيت الرابع من هذه الأبيات ـ مفجّرا عبارة مكثفة « حكمية » هي عبارة : « ولا ودّ بلا سبب » . وتمتد هذه اللحظة « التأملية » في الأبيات الأربعة الباقية ، صانعة صورة للحسرة الناشئة عن شعور فقد عزيز بعيد لا رَجَاء في ردّه . هنا تتشكل البنية الشعرية على أساس المفارقة الدقيقة بين « محجوب » بالخدر في حياته (لا يرى) و«محجوب» بباطن الأرض في مماته (لأيرى ولا يمكن أن يرى) . وهذا التقابل يُسلمنا إلى ما يريد أن يعبر عنه من إحساس بحرمان عاطفي مؤبد يساعده ـ بدوره ـ على المُضى في توليد « المتقابلات » داخل المعنى الأصل (الحجاب الذي هو معادل الحرمان) ، وتفتيته إلى معان جزئية يجاور كل منها الآخر لتأتلف في النهاية مكّونة معنى واحدا بعيد الأثر . وهو معنى أثير لدى المتنبي ؛ يلخصه أحيانا كما في قوله (في قصيدة أخرى) :

وما صبابة مشتاق على أمل
من اللقاء كمشتاق بلا أمل

ويبسطه أحيانا (كما يفعل به في هذه الأبيات الأربعة) :

قد كان كل حجاب دون رؤيتها
فما قنعت لها يا أرض بالحجب
ولا رأيت عيون الانس تدركها
فهل حسدت عليها أعين الشهب
وهل سمعت سلاما لى ألم بها
فقد أطلت وما سلمت من كثب
وكيف يبلغ موتانا التي دفنت
وقد يقصر عن أحيائنا الغيب

إننا إذا كنا سنصرّ على أن موضوع هذه القصيدة هو « رثاء » خولة أخت سيف الدولة ـ بالمعنى الضيّق للكلمة ـ فإننا نجد أنفسنا عند هذا الحد في ضائقة حقيقية . ذلك أنه يتحتم علينا أن نقول إن

القصيدة قد انتهت تقريباً ؛ وكل ما بقى منها عزاءٌ موجه إلى سيف الدولة . لكن ، أيّة قصيدة تلك التى تنتهى قبل ستة عشر بيتا حافلة بالمعانى من أبياتها الفعلية ؟ إن الإصرار على تحديد غرض للشاعر يفسد عليه ، وعلينا ، أمر الشعر لا محالة . وعندى أنه لا يحق لنا التدخل بين الشاعر وفنه بتحديد غرض شعره له ، ومثل هذا التحديد يتكشف دائما عن أنه لا وجود له إلا فى أذهاننا نحن ! ومن الإنصاف أن نقول إن غرض الشاعر هو ما عبّر عنه فعلا فى شعره . وليس أمامنا بديل ــ فى هذه الحالة ــ سوى أن نفحص هذا الشعر فى ذاته ؛ فما كشفت عنه « بنيته » فهو غرضه .

يتحول الخطاب فى بقية القصيدة (فى ظاهر الأمر حينا ، وفى واقع الحال حينا آخر) من « خولة » إلى سيف الدولة ، وكانت القصيدة حتى الآن قد خاطبت « خولة » قليلاً ، وتحدثت عنها كثيراً . والتحول الآن ، منها إليه ، ليس كاملا ؛ فهو أحياناً ظاهرى فحسب كما قلت . ومعنى هذا أن القصيدة لا تزال تتقدم ــ فى الواقع ــ فى المجرى الذى شقته لنفسها ، وتتدفق فيه موجة إثر موجة . لقد اشتكى المتنبى من « البعد » فى الجزء السابق من القصيدة ، وعبّر عنه ثمة فيما يتصل بالموتى والأحياء ، والواقع أن هذا « البعد » لا يزال ــ فى الجزء التالى ــ عنصراً سائداً مسيطراً . وهو يبرز الآن فى تخلى المتنبى عن توجيه الخطاب على نحو مباشر ، والاستعاضة عن ذلك باتخاذ « الصبر » وسيطاً بينه وبين المخاطب :

« يا أحسن الصبر » زر أولى القلوب بها
وقل لصاحبه ... الخ

لقد قرن هنا « الصبر » إلى « الكرم » وهما ــ عند التحقيق ــ صفتان متصلتا الجذور .

لكأن الكرم الحقيقى لابد أن يشمل ــ فيما يشمل ــ ضرورة القدرة على التخلى عن الأحزان الخاصة ، وإحلال الصبر محلها ؛ وهل الكرم سوى التخلى عن العزيز الذى نلتصق به من الأمور ؟ وهل أعز لدى الإنسان ، وألصق به ، من أحزانه فى مصابه الفادح ؟

كان المتنبى فى رثاء أخت سيف الدولة الصغرى قد سلاّه عن فقدها ببقاء الكبرى . والآن ، وقد ماتت الكبرى ، فماذا يقول ؟ يقول :

قد كان قاسمكَ الشخصين دهرهما
وعاش درهما المفدى بالذهب
وعاد فى طلب المتروك تاركه
إنا لنغفل والأيام فى الطلب
ما كان أقصر وقتاً كان بينهما
كأنه الوقت بين الورد والقرب

وما قاله المتنبى هنا يعنى شيئين : أولاً : أنه لم يتخلّ عن إحساسه بتفضيل الكبرى على الصغرى ، فما تزال الكبرى دُرًا ، وما تزال الصغرى ذهباً ، وثانياً : أنه لم يجد ما يمكن أن يسلّى به سيف الدولة عن فقد « خولة » . ودوران المتنبى حول نفسه هنا ــ فى تعابير « يا أحسن الصبر » و « إنا لنغفل والأيام فى الطلب » ، ثم فيما يأتى فى الأبيات التالية كقوله فى البيت السادس من هذه الأبيات « جزاك ربك بالأحزان مغفرة » ــ دليل قوى على أنه يريد أن يوصل إلينا الإحساس بأن المصيبة قد شلت عنده القدرة على أن يجد « مُسلياً » حقيقياً يقدمه إلى سيف الدولة ، ودليل على أنه يريد أن يقول ــ فى النهاية ــ إن أقصى العزاء ــ فى مثل هذه المصائب الماحقة ــ أنْ لا عزاء ! . على أن مزج « المديح » ، « بالرثاء » هنا يوفر دليلاً إضافياً على أنه لا يجد العزاء ؛ لكأنه يهرب بذلك المديح من الميدان الأصل إلى ميدان آخر معروف له تماما ، كان قد جرّبه من قبل مع سيف الدولة ، واستقصى فيه المعانى .

فى البيت التاسع ، من هذه الأبيات الستة عشر ، التى تكمّل القصيدة ، يوجّه المتنبى إلى سيف الدولة مدحا أشبه ما يكون « بالإنذار » .

فلا تنلك الليالى إن أيديها
إذا ضربن كسرن النبع بالغرب

لقد أقرّ لسيف الدولة من قبل بعظم أحزانه ، ودعا له بالصبر ، وهو هنا يحذره ــ فى صيغة لطيفة جدا هى صيغة الدعاء ــ من أن يستسلم للأحزان ، وإلا قضت عليه ؛ ولماذا لا تقضى عليه (على الرغم من صلابته ومن كل شىء) وهى تضرب بالنبات الضعيف (الغَرَب) النبات القوى (النبع) فتقضى عليه ؟ ويمتد هذا الدعاء « التحذيرى » فى صيغة أخرى ــ متصلة بالصيغة السابقة ــ ولكن تحت السطح ، وذلك فى قوله :

ولا يعن عدوا أنت قاهره
فإنهن يصدن الصقر بالخرب

واتصال الصيغتين متحقق بالسياق التالى : لقد دعا له من قبل ألا تضعفه الأحزان فتناله الليالى ، وهنا يرتب على ذلك نيل الأعداء منه ، وذلك فى سياج ناعم يبلغ ذروة الإحكام والحذر فى قوله « أنت قَاهِرُه » على أنه يلمس الموضوع المأساوى الأصل لمسة أخيرة قبل الدخول فى المشهد النهائى فى القصيدة . وهذه اللمسة الأخيرة شاملة ، ومثيرة للشجن والتأمل معا . وهى تنشر أثرها طردا وعكسا ؛ فإذا انعكست راجعة إلى المصاب الفاجع أثارت الشجن ، وإذا كرّت ملتحمة بالخاتمة الفلسفية أثارت التأمل . وهى بذلك تشكل عنصر ربط متينا بين ما سبق وما سيأتى :

وإن سررن بمحبوب فجعن به
وقد أتينك فى الحالين بالعجب

لقد انتهى المتنبى الآن فى القصيدة من تناول عالم الناس والأشياء ، وخلص إلى تأمل أحوال الدنيا ، وجاءت الأبيات المتبقية فى القصيدة تعبيرا عن فلسفتها ومغزاها . وكأن القصيدة بذلك هى الحياة ذاتها ، وقد خاض المتنبى غمارها ، وعاش مدها وجزرها ، واكتوى بأحزانها الماثلة وذكرى أفراحها الماضية ، وحين أذنت بالانحسار تمكن هو من الانفصال النسبى عنها (وهو فيها ومنها) فأتاح له ذلك الانفصال القدرة على إلقاء نظرة شاملة هادئة نسبيا عليها ، نظرة تختلط فيها الحسرة بالرضا ، والاكتراث باللامبالاة . لقد

تساوت عنده كل الأمور تقريبا ، وهذه هى الحالة التى ينتهى إليها كل « حكيم » يلقى نظرة « إلى الخلف » على واقع الحياة :

وربما احتسب الإنسان غايتها
وفاجأته بأمر غير محتسب
وما قضى أحد منها لبانته
ولا انتهى أرب إلا إلى أرب
تخالف الناس حتى لا اتفاق لهم
إلا على شجب والخلف فى الشجب
فقيل تخلص نفس المرء سالمة
وقيل تشرك جسم المرء فى العطب
ومن تفكر فى الدنيا ومهجته
أقامه الفكر بين العجز والتعب

هنا تقلب الأمور على كل جوانبها المحتملة فتعود إلى النقطة التى بدأت منها ، وهذه هى دورة الحياة . وتوحى نهاية القصيدة ــ مع كل ذلك ــ بأن الدائرة ــ التى أوشكت على « الانغلاق » تعود فتشى « بانفراج » خفيف ؛ فالتمزق شبه الكامل ــ الذى عبر عنه المتنبى بقوله : « تخالف الناس حتى لا اتفاق لهم إلا على شجب . . » وفى قوله : « فقيل . . وقيل » ــ يتحول تحولا دقيقا جدا فى قوله : « أقامه الفكر بين العجز والتعب » . ذلك أنه مادام الفكر عاملا فالحياة مستمرة ، ومادامت نتيجة الفكر ــ وهى إشاعة الإحساس بحالة الترددبين العجز والتعب ــ ملحوظة فإن دورة من دورات الحياة لابد واقعة . وستنتهى هذه الدورة الجديدة بنفس النتيجة التى انتهت إليها الدورة القديمة ، ولكن العبرة دائما بوقوع هذه الدورة ، وتطورها ، لا بنتيجتها . ولأن القصيدة هى « المعادل الشعرى » لدورة الحياة ــ وقد رأينا كيف بنيت أمام أعيننا ، وانهارت أمام أعيننا ــ فإن المتنبى بفعله هذا ــ وهو إبقاء الباب مواربا ــ يبدو وكأنه يحثنا على التأهب لدخول « دورة حياة » جديدة ، أو لنقل متعة الاقتراب بقراءة قصيدة أخرى له جديدة .

القاهرة : د . محمود الربيعى

الهوامش

(١) اللجب : الأصوات ، والضجّة ، والجلبة .
(٢) البُرد : جمع بريد ، هى علامات على مراحل فى الطريق ، يسلّم عندها حامل الرسائل ما معه إلى آخر .
(٣) الداعى بالويل والحرب : المستغيث .
(٤) النشب : الثروة .
(٥) الشنب : جمال الأسنان ، وعذوبة الفم .
(٦) البيض : جمع بيضة ، وهى الخوذة ، واليلب : الدروع .
(٧) تغلب الغلباء : قبيلة « خولة » .
(٨) القضب : السيوف .
(٩) الغيب : الغائبون .
(١٠) الورد : ورود الماء ؟ والقرب : مبيت ليلة بقرب الماء قبل وروده .

دراسة فى ديوان "الوطن الجمر"

عبد الحكيم قاسم

أن تتحول تجارب الحياة إلى جليل الفن ، أن تصير مرارة الهزيمة وفرحة الانتصار ولوعة الحزن وغمرة السعادة إلى شعر أدْوَم من الهزيمة والانتصار والحزن والسعادة ؛ شعر هو للقائل ، وهو للسامع كبرياء ونعمة ، إن هذا الشىء رائع ! وإننى لفرحان بديوان محمد صالح .

تلقى الشعر

صناعة شريفة هى الكتب . وإنه لابد من الاعتراف لكتاب بفضله إن هو ملأ قارئه بالرغبة فى القول حتى ما يجد عن القول محيصاً أصفُ تجربة تلقىَّ «للوطن الجمر» ؛ لا محبذا يشيع على من حوله ابتساماً ويزجى لما قرأ المديح غراماً . ولا أنا بالساخط المتأفف الذى ينقب عن النقائص ، ويسرف فى اللوم والمعاتبة ، ولا الحصيف يتخذ النهج بين النهجين أو يستنّ بين الميل والميل سُنة وسطاً .

فما هو الميل فى قراءة الشعراء ؟ وما هو الحق فى ذلك ؟ لا أدرى ! الذى أدريه هو أنا والكتاب الذى فى يدى ، ثم تلك اللحظات من اللقاء بين الكلم وبينى ، وتلك اللحظات التى يتأخر فيها اللقاء فيكون القلق والتشوّف ، أو يتخلف كلية فتكون الخيبة والحبوط ثم تشرق بعد ذلك شمس الكلمات على بصرى وبصيرتى فأرى الشعر والشاعر والأشياء ، وتكون المتعة العقلية التى لا متعة أخرى أعلى منها أبداً .

والأمر ليس جزافاً ، ولا ضرْباً من الوهم ، ولا رصّاً للكلمات الغامضة واحدة وراء الاخرى ، حتى يكون لدى المخاطب ما يشبه الفهم وهو ليس بالفهم . تلك حالة تعيسة عاقبتها التأثّم لدى من قال لأنه قال وما نفع ، والحنقُ لدى من سمع لأنه سمع وما أفاد .

وليس الأمر علماً بتاريخ الفن ونظريات النقد ومناهج التفسير وعلوم البلاغة وفقة اللغة . أقول ــ لا متحرجاً ولا خجلان ــ إننى قليل الحظ من العلم بذلك . لكننى شديد الوعى بجهد الذين أرخوا وفسروا ، وأصّلوا الأصول ، وقعّدوا القواعد ، ونظّروا النظريات ، وحرّروا مراجعاتها ، من العلماء وجهابذة الفن . إننى شديد الوعى بذلك . ولكن لى فيه موقفاً ثابتاً شديد الوضوح .

إن التنظيرات النقدية تفسّر أعمالاً فنية موجودة فعلاً ، وتجمع سماتها المتشابهة والمتخالفة تحت مفهومات أشمل تعين المتلقى على وصول أسهل وأعمق إلى الأعمال الفنية الوارد عليها الاجتهاد النقدى وغيرها ــ ربما ــ دون أن تصير أبداً تعليمات لأعمال فنية قادمة ، ولا إلى محك لامتحان أعمال فنية قائمة ولا إلى أساس لمحاسبة فنان ومساءلته . ذلك إن كان فهو شأنه وعلينا أن نرفضه بحسم لأنه يؤدى إلى حال حاصلها جهور من المنشئين المتفجرين خصوبة ، ينظر فوقه خوفاً من قلة منظّرة متحكمة متسلطة بمالها من قدرة دينية على التخويف من تجاوز القوانين ، و الخروج من كنّ الطاعة ــ والولاء إلى التحرر والمخالفة .

وعليه فإننى أسلمت نفسى لديوان محمد صالح «الوطن الجمر» لم أضع بينى وبينه أىّ نظرية للنقد عرفتها أو سمعت بها . فإنه إذا كانت تجربة الخلق الشعرى شيئاً خاصاً جداً ، بمعنى أن كل شعر هو لصاحبه كبصْمة إصبعه لا تشبه غيرها ولا تختلط به ، كذلك تماما تكون تجربة تلقى هذا الشعر . الخلاف هو أن الخلق الشعرى ــ مثل كل خلق ــ شىء متحرك مؤثر فاعل مزاحم مطالب له فى الوجدان بحيّز يستأثر به ، أما التلقى فهو تجربة منطوية عليها حنايا الصدور .

إلا أن يوصف تفصيلاً . فإذا كان فتلك خطوة تميز واحدة من تجارب التلقى عن غيرها تميزاً حاسماً ، لكنه بأى حال لا يعطيها حقّ التكلم باسم غيرها وإنكاره فى سكونه وانطوائيته . ذلك يضعف حتى يوشك يشوّه السمات الشديدة الخصوصية لكل تجربة تلق على حده ، ويموّه حتى يكاد يحجب السمات الشديدة الخصوصية لكل تجربة خلْق شعرىٍ على حدة .

فى هذا الإطار أقدم قراءتى لديوان «الوطن الجمر» لقد قرأت الكتاب بكل ما كسبته من معرفة بالدنيا وبالفن ، وبكل ما حصّلته من تجربة وخبره ، بكل ما تألّمت وبكل ما نعمت ، بأفراحى وأحزانى

الشديدة الشبهُ بي ، وكان لابدَّ وأن ينتج من ذلك تصور شديدُ الخصوصية . شديد المخالفة لأى تصور غيره .

ما هو الشعر ؟

هو عندى صورة مرسومة بالكلمات لمواضيع فى الواقع يراها الشاعر من حيث يرصدها فَيُحِسُّ بها ويفهمها ويعتقد عنها . والشعر ينقسم بلا اختلال على قصائد أو ماشاء الله من أشكاله . لكنه لا وجه لأن تلتزم صُوَرُ الشعر بالمرئيات ولا بالزمان ، ولا بالمكان ، فى جهدها لأن تُطوِّع نفسها للأشكال الفنية ، أو تُطوِّعَ هذه لنفسها ، وفى بحثها فى مواضيع الواقع عن صدق وغناء هما صدق اللغة وغنائيتها ، وهما صدق الشاعر وغنائيته ذاته . وهما حَمَلَةُ عاطفته وفهمه وعقيدته لمتلقيه .

هذا هو تعريفى للشعر وتصوُّرى له ، لا أضعه جنب تعريف أو تصور سبق أو أعارضه به ، ولا أضارب به تعريفاً أو تصوراً يلحق أو أضعه قبله . إن تعريفى هذا هو ضميرى الذى لا أستطيع مجرد القراءة من غيره . ضمير صنعته التجربة والخبرة ، والمعرفة والقراءة على مرّ الزمن . ثم إنه تحول إلى وعى شديد الوضوح بمعانـاتى لـ «الوطن الجمر» . وعليه فإن الأمر يمكن أن يكون غير ذلك مع تقلب الفكر ، وتحوّل العقيدة مع مقبل الأيام ومقبل التجربة مع الإنشاء بعامة والشعر بخاصة ومن ثمة فإن قال واحد إنه يرى رأيى ويستحسن رؤ يتى فهو لم يقرأ الديوان ، أو إنه قرأ لكن الله جعل على قلبه وسمعه غشاوة فلم يحصِّل من قراءته شيئا . وإن قال واحد إنه يختلف معى فهو يقول الحق ، وهو إذن رجل يقرأ .

بما أسلفت أكون قد تحررت من كل ما يَحُدّ من قدرتى على فهم ما أقرأ ، أو ينقص من انفعالى به ، أقبل عليه قريراً مطمئناً ، وأتقدم به إلى قارىء يريد بالقراءة حرية لا التزاماً ، وبالشعر انطلاقاً لا قيوداً .

صور الشعر

الشاعر يرى مواضيع الواقع من حيث يرصدها ، يحس بها ويفهمها ويعتقد فيها ، وهو فى ذلك لا يختلف عن إنسان آخر . إنما هو يبدأ فى التميز عن غيره خطوة إذا رسم لإحساسه بما يراه وفهمه له ، واعتقاده عنه صورة بالكلمات . بذلك يتميز عن غيره ، لكن الشاعر فى ذلك يظل يشبه كل أصحاب فنون القول الأخرى .

فإن اللغات البشرية لا يسعها التعبير عن مواضيع الواقع إلا بالصورة وحتى الشديد التجريد من مواضيع المنطق والفلسفة وغيرهما ، لا يمكن فهمه إلا إذا انْحلّ إلى صور ، كلّ ذهن ومقدرته ومزاجه ، وكل عاطفة وما يثيرها وما يحركها . هكذا اللغات الإنسانية ، وهكذا إدراك الإنسان رهين بقدرته على التصور .

وفى ديوان «الوطن الجمر» كثير من الجمل الإخبارية الشديدة البساطة :

«أنت رغم الكد ،
والصدّ ،
وأوجاع البدن
رغبت نفسى قضاك المر ،
والثوب الخشن
وارتضتك العين ،
والقلب . . .
وما ترضى وطن . . »[1]

هذه إذن جمل إخبارية مباشرة ، لكنها مع ذلك قادرة على تحريك الخيال سعياً وراء مراميها . وهى قادرة على إفعام الروح بدفء حياة نابضة وخلق الرؤ ية التى ينعم العقل بتأملها .

فإذا تركنا هذه الجمل الإخبارية المباشرة وراقبنا الشاعر يرسم لموضوعات الواقع التى يراها من حيث يرصدها ، ويحسّ بها ، ويفهمها ويعتقد عنها ، صورا بالكلمات فإننا نتأمل أولاً تلك الصور التى التزم الشاعر فيها بالمرئيات والزمان والمكان :

كم على الصدر عدت خيل ،
وداست عربات
وإلى البئر كم انسل الرعاة[2]

تلك صورة تلتزم بالواقع فيما يوشك يكون مطابقة ، ومعاينة دون «تدخل عواطف الشاعر وانفعالاته الخاصة . إن تحرر الصورة من المشاعر والانفعالات الشخصية أطلق إمكانيات خاصة كان من الممكن تعطيلها لو حُمِّلته الصورة بموقف الشاعر الخاص .

لنر الآن صوراً أخرى التزمت بالواقع المرئى لكنها أسقط عليها من مزاج الشاعر وحالته النفسية :

«أطرق السمّارُ يا حبيبنا أسى
فاللحن ذلك المساء مثقل حزين
والخمر زائفة»[3]

فحين يطرق السمّار فهم يطرقون «أسىً» لا «دهشة» ، ولا (تصنتا) ولا (إغراقا فى التأمل) . و العصفورتان مهدّدتان بعطب الغصن الذى تتنازعانه ، وامتداد الحقول يملأ الشاعر بالرغبة فى البكاء . وهكذا . الشعر يلتزم صور الواقع ، لكنه يضفى عليها من عاطفة الشاعر ما يميزها ويعطيها طابعاً لم يكن لها .

لكن الشاعر يملك حريته إزاء الواقع حتى لا يلتزم بالمرئيات ولا بالزمان ولا بالمكان . والحقيقة أن هذا النوع من الصور هو معجزة الشاعر يكاد يحيل ديوانه إلى كتاب من خوارق الرؤ ى ذات القيمة الفنية المدهشة وعلينا إزاء هذا النوع أن نتريّث وأن نتأمل ؛ وفى وذلك بدا لى :

- أن ثمة صورا فيها كمية مدهشة من السكون ترين على خارجها ، وكمية هائلة من الحركة محتواة داخلها .
- وثمة صور هى حركة مطلقة تشمل الشاعر بينا الواقع جامد ساكن .
- وصور هى سكون مطلق برين على الشاعر بينا الواقع يتحرك مُتبعاً ــ ربما قوانينه الداخلية .

● وصور اتحد فيها الموضوع بالشاعر وشملهما قانون حركة واحد .

فإذا كنا بصدد النوع الأول من الصور لاحظنا أن تركيبها العجيب أتى من مزاوجة بين هدوء وحركة ، هما سكون خارج الشاعر المتأمل الصموت وسكون إهاب الطبيعة ، ثم إنشحان داخل الشاعر بالعاطفة وداخل الموضوع الطبيعى بطاقة متحركة صخابة . الهدوء والحركة فى المبدع والموضوع يجمعهما إطار من صياغة لغوية قادرة على أن تشى بهما جميعا .

ياوطن
ياحقولا من مواجيد
وحبلا من وهن

الوطن هنا امتداد من حقول ، والشاعر متأمل رانٍ . الوطن والشاعر طرفان ساكنان فإذا ما كانت الحقول «حقولاً من مواجيد» فقد انكشف لنا ما تحتويه الصورة من حركة داخلية هى بذاتها العالم داخل الشاعر كل ذلك فى جملة واحدة : «الوطن حقول من مواجيد» ألا إن ذلك لرائع !

وفى قصيدة (امرأة) نقرأ :

أية فاكهة كانت الشمس . .
فى شفتيك ؟ .
وأية نار . .
تحرك فى داخلى الريح ؟»

الشاعر والحبيبة طرفان ساكنان . لكن حُسْنُ الشفتين تحت الإهاب الساكن طاقة محتواة تُسَعِّر نار الشاعر . وفى المقطع الأخير من ذات القصيدة نقرأ !

«إيه ، ليس سواى ،
أنا والفخاخ التى عشت أكرهها
والطريق التوى
وتحلّقنى»

الفخ فى الطريق شىء ساكن لكنه مفعم بالتحفز للانقضاض . والشاعر يرقب هذا ساكناً لكنه ملء بالخوف[٤] .

تلك وغيرها هى لون من الصور يبدى الشاعر الساكن خارجه المضطرم داخله بيديه إزاء مشاهد ساكنة المظهر مشحونة فى داخلها بحركة محتواة ضارية . ذلك كله فى تراكيب لغوية لها قدرة ساطعة على جمع المتناقضين فى صورة واحدة .

نوع آخر من الصور يخيل فيه التوازن السابق ليحل محله توازن آخر بين الشاعر المتوثب حركة وتمرداً ، إزاء واقع جامد لا يتجاوب مع حركته وتمرد نفسه

«أعوام
وأنا أنبش قبرك
أكشف وجهك
أنزع من لحم لسانك حبات الرمل
أعرضها فى عربات الظهر المكتظة»

تلك هى الأبيات من البيت الثانى عشر حتى البيت السابع عشر من قصيدة (الدم) . والرائع فى هذه الصورة ، هو قدرتها على أن تملأنا بمشاركة الشاعر فى غضبه الهائل على واقع لا يستجيب لانفعاله[٥] .

فى صور أخرى يتحرك الواقع فيما يبدو أن يكون اتباعاً لقوانينه الداخلية وفى استقلال عن إرادة الشاعر الذى يوشك أن يكون مراقبا محايداً مثال ذلك المقطع الأول من قصيدة (دلتا) :

«تضحك الدلتا ،
تعرى وجهها ،
تفتح فى الصدر الخنادق
ترفع النهدين متراسلين
لاتعبأ تضحك
تطرح الدلتا عن الشَعر زهور البرتقال
تضع الصبار تاجاً
تحضن الجرح وسادة
وعلى كل فراش
تلد الدلتا
ويخضر البنون»[٦]

والرائع فى هذه الصور هو أن موقف الشاعر لا يرى فيها تصريحاً ولا تلميحاً ، لكن هذا الموقف يستشف من الطريقة التى يتحرك بها الواقع . بذلك ينجح الشاعر فى نقل إحساسه عن طريق موضوعه بطريقة فذة .

فى مرحلة أخيرة نرصد صوراً يبدو فيها الشاعر وقد اتحد بموضوع الواقع اتحاداً لا ينفصم . وفى هذه الصور يتمثل أعظم إنجازات الديوان . وأنا أراه إنجازاً شعرياً شامخاً يصعب الوصول إليه وأضرب له مثلا المقاطع الأولى من قصيدة (الجسر يعرّف) وأشير فى الهامش إلى صور أخرى أوصى القارىء أن يخصها بانتباه شديد . والآن هذه الأبيات من (الجسر يعرف) :

افتتاحية هذا اللحن مرة
مرةٌ كالحب ،
كالريح الذى اجتاح يقينى
وشمتنى فى ذراع النيل ـ يوما ـ شجرة
واصطفت من رملة الشاطىء طينى
ثم زفّتنى عصاً . .
منتصرة
زمن السحر ،
وردْت (حاسديني)
افتتاحية هذا اللحن . .
تعلى فى حشا الأرض براكين ،
وتشدو قبره
تتعرّى ،
وأنا تَعرىّ غصونى
يتشهّانى دُوار الرقصة ،
وتشهانى

عذابات الملحون
فرس التار
وعرس الثورة
فرس ،
والعرس عرس . .
فالحفظيق

صدق الشعر

الشعر صدق كله . بل إنه أصدق الكلام منذ عرف الإنسان الكلام . فإذا لجأ الشاعر إلى الجملة الإخبارية البسيطة ، أو صور الواقع تصويراً مباشراً ، أو أضفى على الصورة شيئا من ذات نفسه ، فإن ثمة شيء شديد التحديد يحركه فى اختياراته التى يقدم عليها كلها . هذا يتنزه عن أن يكون التجنب العمد للحقائق البسيطة ، واللجوء للغريب الشاذ ، انطلاقا من الاعتقاد بأن الشعر فن ليس للعوام ، إنما هو متاع الخاصة القادرين على حل ألغازه واستكناه غوامضه . الشعر من ولادته إلى اكتماله متوجه للناس ، نافر من الانطواء على ذاته ، ساع ليكون مفهوماً لأوسع دائرة من المتلقين .

الأمر إذن فى تردد الشاعر بين هذه الخيارات هو كما قلنا بحث فى مواضيع الواقع عن صدق وغناء ، هما صدق اللغة وغنائيتها ، وهما صدق الشاعر وغناء ذاته وهما حملة عاطفته وعقيدته لمتلقيه . فإذا هتف الشاعر فى المقطع الأخير من قصيدة (فرح) فى جملة إخبارية بسيطة :

شيء جحيمي هى الغربة يا مصر . .
ولكنك تبدين فنون الصد
لا أسأل غير امرأتى والدار
دارى يا مصر ،
نارى يا مصر . .
نارى يا مصر وهذا الوجد .

ذلك صدق رائع مصنوع من من صدقين ، واصل إلى القلب والعقل كأروع ما يكون الوصول والبيان[٧] .

فإذا ما صور الشاعر الواقع تصويراً مباشراً فى (الجسر يعرف) :

يرمى قاتلٌ فى النيل خنجره
ويغسل كفه
ويغيب

فلأن صورة الواقع بذاتها تحمل الصدقين وتستطيع الوصول . وإلا وجد الشاعر أنه محتاج إلى أن يضيف للصورة شيئاً من ذات نفسه . ذلك ما نراه فى المقطع السادس من (الجسر يعرف) :

الجسر يعرف كل شيء
ويحس ــ رغم تبلد الأسفلت
سخط العابرين
يحس
شيء ما يحدثه
بأن جريمة أخرى تكون
بأنهم . .
قدموا لذات الشيء

الجسر والأسفلت وكذلك الناس العابرون يُحمّلون بما يحسه الشاعر من سخط وبما يمتلىء به من توجس فتتغير صورة هذه الأشياء من أشياء من الواقع إلى عناصر مكونة لسخط الشاعر وثورته . لكنها تبقى مُعاينة للواقع ملتزمة بالمكان والزمان بلا إخلال .

فإذا جئنا إلى الحرية التى يتيحها الشاعر لنفسه فى عدم الالتزام بالمرئيات ولا بالزمان ولا بالمكان فى تلك الصورة من قصيدة (الجسر يعرف) .

هذا القمر الليمونة ،
الأغنية الجرح ،
المدى المدية . .

الواقع هنا مساء مقمر ترفّ فى جنباته أغنية . الشاعر يرى فى هذا الواقع شيئا أكثر عمقا مما تعطيه الصورة المباشرة لهذا الواقع . لابد إذن من تغيير هذه الصورة ليكون بالوسع الوصول إلى هذا (الشيء) . ليس الهدف إذن تغريب الواقع حتى يكون الشعر صعبا بعيد المنال ، بل الكشف عن صدق الواقع ، وغنائيته ، التى تتلاقى مع صدق الشاعر وغناء ذاته ، التى هى فى نفس الوقت صدق لغة الشاعر وغنائيتها .

تخلف الصدق

لا ملل من تكرار حقيقة أن الشعر صدق كله . وقد قسمت صدق الشعر على صدق الشاعر وصدق الواقع وصدق اللغة . وكم هى عقيمة محاولات التقسيم والتحليل هذه وأشباهها . إنها تشبه تفريق حسن الزهرة على عناصر الشكل واللون والعطر . وهى عجز العقل الإنسانى عن أن يرى الأشياء فى كامل حقيقتها ، فيعكف فى طفولية على التحليل والتركيب فى محاولة للاقتراب من موضوعه وكسر الغموض فيه . يتضح عقم التقسيم الذى أسلفت ــ أو جداوه ربما ــ فى اللحظات التى يتخلف فيها الصدق . إن المتلقى لا يستطيع أن يضبط أى العناصر تخلف . إنه فقط يجد تخلف الصدق ومعه تخلف الشعر أصلاً . وسوف أحاول إحصاء هذه اللحظات فى الديوان . وأضرب لذلك مثلا هذه الأبيات من قصيدة دلتا :

يضحك العمال فى وجه الحقول
ويغنون مواويل العرق
وهم يبنون فى الدلتا المتاريس . . .

كل الحكايات عن العمال الذين يعملون ويكدحون ويعرقون وهم ضاحكون ، كل هذه حكايات تصطدم لدى بارتياب وتشكك . العمل ، وخاصة العمل فى الحقول فى أيامنا هذه ولدى

فلاحينا المصريين شيء مرهق يكلف العامل من جسمه وروحه وعقله أفدح الثمن . والفلاح الذي يعمل ويضحك ويتقافز راقصاً بفأسه إنما هو شيء نراه على مسرح الرقصات الشعبية . فلماذا نسي الشاعر هذه الحقيقة التي يعرفها تماما ، وكتب لنا عن فلاحين (يغنون مواويل العرق) . الغالب أن هذه الجمل وأمثالها لدى شاعرنا وغيره ، هذه الجمل تسربت إلى لغتنا مع ما وفد على مجتمعنا بدءاً من العشرينات من هذا القرن من تفكير اشتراكي ملامحه الأساسية مدح العاملين وإعلاء قيمة العمل . هذا المديح يسرف ويُسِف حتى يصبح غريباً على الواقع وعلى الممدوح ، حتى ليوشك يتحولُ إلى نوع من الكذب على الحقيقة .

وإذا كان الفكر الاشتراكي يشيد بالعمل والعمال ، فهو من ناحية أخرى يشين الرأسماليين أو السادة ويرفضهم . وتلك حقيقة اجتماعية لا مجال لمناقشتها الآن . لكن الذي لابد أن أقوله هو أن الحقائق الاجتماعية مثل أن الرأسماليين رديئون والعمال طيبون والمثقفين متقلبون والفنانين منحلون ، وأشباه هذا لا يصلح للشعر إلا في مناسبات خاصة جداً . فإذا قال شاعرنا في نفس القصيدة :

يرفع السادة سوط الآلهة
يملك العمال طين الخلق

فإنني أقف أمام هذه الصورة متشككا ، ألا يحدث ؟ أولا يمكن أن يحدث أن يملك سيد ما في مكان ما أيضا (طين الخلق) ؟ أما سوط الآلهة فإنني سأعود له مرة أخرى ، لكنني أتساءل من أين في تجربة الشاعر الخاصة في إطار القصيدة تحصّل له العلم الأكيد أن السادة بشكل مطلق متعسفون أفظاظ ! كل هذه أختام تتداول دون تمحيص فلا نرى صدق الشاعر حيث موّه علينا صدق الواقع فضاع صدق اللغة .

ويساوي التفكير الاشتراكي الساذج حماس « للفقراء وللأطفال وللحياة الشعبية والريفية شائع ومفتعل غير نابع من معاناة خاصة ، بل مسبوك في أختام تسود بها الصفحات كسلا عن ممارسة صناعة الكتابة . مثال ذلك تلك الصورة من قصيدة (الوحيدة في القلب) :

جميزةٌ تسع الدار
طفل على عتبة القلب

هذه جميزة غريبة لا أدري أين صادفها الشاعر . كلما تأملتها فقدت إحساسي بها .

ذلك أنها خاليةٌ من المعاناة ، وهي ختم مسبوك سلفاً . كذلك الطفل الذي على عتبة القلب ، تلك عاطفة مغشوشة . والحق أن محبة الطفل لحظة تولد في ظروف خاصة جداً وتنمو وتصل إلى قمتها وتنتهي . أما الطفل الذي على عتبة القلب دائما ، الولع الدائم بالأطفال شيء لا يصلح للشعر .

هذه العاطفة فاجأت الشاعر وهو يكتب قصيدة (الخماسين) أروع قصائد الديوان . فكرة القصيدة الأساسية أن موت الصديق قرّب الموت للشاعر حتى أصبح مثل شاي الصبح . تلك الفكرة العميقة الرائعة شرّخها الشاعر بما أضافه إليها من تفجع على (أسماء) ابنة الراحل :

تخبر أسماء كي تشهد الدم

هذا التفجع أرّق انفعالي بالفكرة الأساسية وشككني في عمق تمكنها من وجدان الشاعر الذي انصرف إلى عاطفية عادية تطربه فيواصل :

هل تتقبل (أسماء) مزحته . .
الآن :
أي طريق يعود بها ،
من يهدهدها ،
ويقص (حكايا الأمير) ؟

وربما أراد الشاعر أن يكسر الفتنة في صورة الصبايا حاملات الجرار ، تلك الصورة المصرية القديمة في المقطع الثاني من قصيدة (المماليك) :

الصبايا . .
كن يحملن الجرار الفارغة
ويبلن الدود في بطن الحقول

فحدث أنه قززني ولم يثر فيَّ عاطفة ولا إحساسا . بل إنه شككني في صدقه ، حيث لا أعرف البول وسطاً يعيش فيه الدود ، إلا إذا كان الشاعر يقول أول ما يخطر على باله .

أعود الآن إلى (سوط الآلهة) . الجملة أزعجتني . فأنا لا أفهم كيف تجد (الآلهة) لها مكاناً في وجدان شاعر مسلم . لا أحاسبه على شرك أو مخالفة شرع . إن ذلك يكون سخفاً حاشاي أن آتيه ، ولو أردته فلست بالمؤهل له . الأمر عندي أننا ناس ريفيون مسلمون تربينا على وحدة الإله . ولم نطلع على أساطير اليونان إلا بعد أن تقدم بنا العمر وتم تكوّن ونضج وجداننا . كما أننا نتجه بالحديث إلى جمهور مشابه لنا في ذلك : فكيف يسوغ أن نستلهم ثقافة غربية عرفناها بآخرة من العمر صوراً تعجز عن أن تعبر عنا تعبيراً دقيقاً ؟ أضرب لذلك مثلا من قصيدة (من أسفار العصر)

حتّام تصرخين في (هاديس)
ولم يعد أوليس . .
يملك سيف القدرة ؟

عامداً لن أتعرض لدلالات الكلمات الغريبة في البيتين . إنما يساورني الشك في أن استخدام هذه الصور مقصود به بده القارىء بما لا يعرفه ، والقارىء يكافىء شاعره على هذا بالتجاهل . في نفس القصيدة يقول الشاعر :

بابل أعطت يدها
على نواحي الطرقات ،
عند النهر ،
في الحانات . .

والسؤال ، ماذا تعنى هنا بالضبط (بابل) ؟ إن معرفتنا بالمدينة وأمثالها من العالم القديم معرفة قراءة مجردة من دفء تجربة المعاينة . ماذا يحدث لو استبدلت (ببابل) (طنطا) ؟ وبالكهان خدام مسجد سيدى أحمد البدوى ؟ إذا كان البديل يبدو خاليا من السحر ، فذلك هو عجزنا عن رؤية الشعر فى واقعنا ، عجزنا عن رؤية صدق الواقع وغنائيته اللذين هما صدق ذواتنا وغنائيتها

هناك أحيان أخرى كانت الكلمات فيها غير ذات دلالة بالنسبة لى ، مثال ذلك الأبيات من قصيدة الوطن ــ الجمر :

تشابه عبر الزجاج السراطين والبحر

والأمر فى (السراطين) أنها من الحيوانات البحرية التى لا يعرفها عامة المصريين ولا يألفونها ، ولا بأس على شاعر أن يأتينا بما لا نعرفه إذا كان ينوى أن يقول لنا عنه ما يعرفنا به ويقربه إلينا ، أما إذا كان يجد متعة فى أن يدهشنا ويبعدنا عن الفهم فذلك مالا نحبه .

الذى أرعبنى حقا هو هذان البيتان من قصيدة (الوطن الجمر) :

أكان لها أن تعيش على ثديها . .
آخر العمر ؟

والأصل فى هذا المثل السائد هو ما قاله الشيخ الهرم الحارث بن سليل الأسدى لزوجته الفتاة الغضة الزباء بنت علقمة بن حفصة الطائى وقد بكت حنينا واشتهاءاً إذ رأت فتية أحداثاً من بنى أسد أقبلوا نشاوى يتبخترون . غضب الحارث وشتم زوجته : تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها[٨] .

حسن وجميل أن نعى تراثنا ونرجع له . لكن وعينا لابد أن يكون انتقادياً . فإنه من المحزن أن يتبنى مثقف عربى فى القرن العشرين موقف بدوىٍّ مخرف مولع بالفتيات الصغيرات ، ومحزن أن تشيع مثل هذه المأثورات فى أنشائنا دون مراجعة أو اختبار .

لكن الأمر عند محمد صالح يبدو أعقد من مجرد تبنى موقف مأفون . الأمر هو موقف تأفف من الوصال الجسدى . نرى ذلك فى قصيدة (من أسفار العصر) فى البيتين :

حتّام تعشقينه
وليس فى جرابه . .
غير الرؤى العنينة ؟

والحاصل فى هذا الشعر هو مقابلة العشق بالعنانة واستغراب ذلك . ولست أدرى لماذا يكون اجتماع العنين مثيراً للعجب ! وفى نفس القصيدة يقول الشاعر عن مدينة (بابل) إنها :

مضاجعت نبيّها ،
فتاها

والنكتة هنا هى المقابلة بين (النبوة) و(المضاجعة) بين معنى جليل تحوطه القداسة الدينية ومعنى يفترض فيه الحيوانية والشهويه وبالتالى الأرضية والضَعة . وهذا لغو لا غناء فيه . اللقاء الجسدى قمة أنبل العواطف الإنسانية (الحب) حين تكون هذه كاملة ، أى بين ذكر وأنثى صحيحين ناضجين . فإذا كان للشاعر موقف فلا بأس عليه ، لكنه يكون هنا مطالباً ببيان كامل لموقفه .

الشاعر يواصل الإشارة إلى المضاجعة باعتبارها شيئا رديئا ، ثم فى أشد حالاتها بشاعة عند العامة حين تكون زناً بين الأقارب . إقرأ البيتين من قصيدة (الوطن الجمر) :

إن النساء اللواتى تمهدهن المخاض . . .
يضاجعن حتى البنين ؛

والذى كرهته هنا هو مخاطبة الشاعر لدى عامة المتلقين خوفهم واستبشاعهم وحساسيتهم الدينية والأخلاقية .

وأخيراً فإنه يساوى هذا مخاطبة الحساسيات السياسية لدى الجمهور . من هذا المنطلق أرفض كلية قصيدتين فى الديوان هما : (رحيل مغنية) ثم (الذين يخونون) إن هاتين القصيدتين غير جديرتين بالديوان . إنهما مجرد صياغة لمقولات صحفية شائعة لا أثر فيها لصدق الواقع أو صدق الشاعر .

عالم الشاعر

هو رؤية الشاعر لواقعه . فلنبحث عن ذلك فى الشعر الذى بين يدينا . وقبل أن نشرع فى البحث علينا أن نتريث أمام حقيقة أن الشاعر أطلق على ديوانه اسم : « الوطن الجمر » . ثم أهدى الديوان فى أبيات رائعة إلى وطنه . نقلب الصفحات فنجد أن ذلك المعنى شديد البروز لا يمكن تجاوزه ولا الدوران حوله . ثمة موضوعات أخرى شغلت الشاعر مثل : الموت ، والمرأة ، والطبيعة ، والحرب والاستشهاد ، والسفر ، وغير ذلك كثير . لكن كل هذه الأشياء لم تتجرد حتى تصير إلى مطلقات ، بل تبقى مشتقات من المعنى الرئيسى المسيطر على الديوان كله : الوطن .

فالموت هو موت أصدقاء وأقارب محددين . والعاطفة نحو المرأة هى العاطفة نحو الوطن وعبارتها همومه . والطبيعة هى طبيعة مصر ، يراها الشاعر من مواقفه الشعورية المختلفة . والنهر هو النيل ولا نهر غيره . والحرب هى العدوان على أرض مصر طول التاريخ وعرضه . والشهادة شهادة ناس ماتوا محاربين جنب الشاعر كتفا لكتف . والغربة هى غربة الشاعر عن داره مصر . هذا فلاح مصرى يسمى الأشياء بأسمائها . بضمها إلى صدره يجد دفئها وريحها ويقول لنا عنها ، يجسدها حتى تمتلىء بريحها ودفئها .

وإذا كان الوطن هو همّ الشاعر الأكبر وشاغله الملحّ ، فإننا نتلقى هذا الشعر بما فى ضميرنا من فهم متأجج لمعنى الوطن والوطنية وعقيدتنا عنهما . والوطن هو وحدة من الناس والأشياء لها وجود أكيد فى الحاضر وأصل ضارب فى الماضى وامتداد فى المستقبل . وهى وحدة من الناس والأشياء تحيط بها المعرفة العقلية فى حاضرها وماضيها ومستقبلها ، وتدور حولها عواطف الفرد وميوله وانفعالاته فى حاضرها وماضيها ومستقبلها أيضا . المعرفة والعاطفة مصنوعتان مما خبره الواحد بحواسه وأدركه بعقله فى محيطه من ناس وأشياء ، إذا ما

تجردت هذه الخبرة من الارتباط بالمتغيرات ونيطت بالكل الباقى فى تحول الأوقات .

المعرفة بالمحيط الذى تطوله الحواس والخبرة به ، المعرفة بالوطن والعاطفة نحوه ، هاتان دائرتان ، معرفتان ، عاطفتان تحتار أيهما الحاسم فى تحديد طبيعة الآخر وتعميقه وتأجيجه : والعام أو الخاص ، الشامل أو المحدود ، المجرد أو المرتبط بمواضيع محددة ؟ تلحف فى السؤال ولا تظفر بجواب ! لكنك فى هذا تدرك حقيقة الحقائق . إن معرفة الكل شرطها معرفة الجزء ، والعكس صحيح . والواحد تزداد معرفته بوطنه إذا ازدادت معرفته بمحيطه . وتتعمق معرفته بما حوله فتتعمق عاطفته بوطنه ، والعكس فى الحالتين صحيح .

فالوطنية إذن هى تطور تقدمى للعقل والعاطفة وارتقائها من الاهتمام بالشىء لذاته إلى الاهتمام به كجزء من كل ، ومن تأمل الفكرة على حدة إلى تأملها كجزء من قضية ، ومن مراقبة الحادثة منعزلة إلى مراقبتها كجزء من سياق . وانعدام الوطنية إلى الخيانة ــ إذا ما لوحظ على مستوى أعمق من مستوى الإدانة القانونية أو الأخلاقية أو الاجتماعية ــ إنما هو نوع من أنواع انحطاط العقل البشرى وتفسخه وترديه . لا نريد أن ننشغل بهذا الأمر طويلا ، إنما نريد أن نفكر فى حال الوطن مصر .

لا جدال فى أن مصر حالة خاصة متفردة بين الأمم بمالها من دور فى العالم القديم فى العصر الفرعونى ثم فى العصر الهلينى . ثم بما لكنيستها القبطية من دور فى صوغ رؤية أرثوذكسية للمسيحية متميزة وفريدة وقائمة لم تبهت ولم تهن . ثم بما للمصريين من درر فى الإسلام فى عصر الراشدين وفى العصر الأموى والعباسى الأول والثانى ثم فى العصر العثمانى . ثم بما لمصر من دور ومنهاج فى تحرير نفسها من الاستعمار والتبعية وإرساء فلسفة ونظرية خاصة متميزة لكفاح الأمم المستضعفة من سيطرة الدول الكبرى . إلى جانب ذلك فإن فترات الانحطاط فى تاريخ مصر تصل إلى درك يفوق الخيال فى تسفله وتدنيه .

ذلك حال له فى مجده وهوانه مبررات تاريخية وجغرافية واجتماعية لا مجال هنا لتقصيها . لكنه أيضا يصنع ، ببلوغه الذروة علوًا وضعة ، يصنع تناقضاً صعب الفهم ويشع جاذبية لا يمكن مقاومتها . ولا أتصور أن ثمة فرد يصعب على الفهم مثل الإنسان المصرى ، ولا بلد تملك الإمكانيات بلا حدود وتعيش الواقع المؤسف سوى البلد مصر . ولا أتصور أن ثمة إنسان متعلق ببلده مثل الإنسان المصرى ، ولا عاطفة وطنية أكثر عمقاً وتعقيداً من الوطنية المصرية .

هذه العاطفة كانت تجد تعبيرها دائما فى عزوف المصريين عن الاغتراب والهجرة والخروج . عاشوا كل تاريخهم فى بلدهم لم يلحظ لهم وجود يذكر خارجها . حتى كان العصر الأخير وحدث خروج المصريين العظيم إلى البلاد المجاورة وأوربا . فما الذى حدث ؟ هل فترحب المصرى لبلده يأسا وهزيمة وقنوطاً ؟ أقول بكل قوة ووضوح : لا ! بل إن التعبير عن العاطفة اتخذ صورة أخرى ، يبتعد الناس قليلا ليعيدو تأمل محبوبتهم من خلف المسافة ، ولكى يروها فى غيرها وهم على أى حال وفى كل مرة أخذوا مصرهم معهم فمدوا حدود الوطن إلى كل خطوة مشوها خارجه . فالرحلة إذا هى رحلة فى الوطن وإلى الوطن . وسوف يأتى يوم تدرس فيه أعمال المصريين الفنية والأدبية التى كتبت فى السبعينات فى القرية ومن هذه الدراسة ستتضح الأبعاد الحقيقية لخروج المصريين العظيم .

يذكرنى هذا بأعمال الفنانين والأدباء الألمان الذين خرجوا من ألمانيا الرازحة تحت حكم النازى آنذاك . هؤلاء لم يهجروا الوطن ولم يديروا له ظهورهم بل أخذوه معهم وكانت الأعمال الأدبية والفنية الألمانية فى كل عواصم أوربا الديمقراطية أرضا ألمانية يرفرف عليها علم الحرية . شاعرنا هو أحد الذين هاجروا من مصر إلى العربية السعودية . وفى المهجر وعلى مشارفه كتب معظم قصائد ديوانه هذا . ومن مفهومى هذا للوطن والوطنية أقرأ شعراً فى عمقه وجْدٌ واحدٌ هو الوطن ، ينشق عنه كل انشغال أو هَم آخر وتتوهج منه كل عاطفة أخرى .

الوطن

إننا لا نجد فى الديوان مفهوماً كاملاً للوطن ولا نظرية محددة فى الوطنية . فهل نصل من ذلك إلى الحكم بانعدام التصور العقلى لهذا الموضوع لدى الشاعر ؟ الحقيقة أنه ليس مطلوباً من فن إنشائى أيا كان تقديم إحاطة فكرية كاملة بموضوعه . لكن شرط وجود إنشاء جدير باسمه أن يكون ضارباً بجذوره فى أرضية خصبة نحس بها فى ذلك الإنشاء دون أن نجد لها فيه توصيفاً كاملاً . وكذلك الأمر فى (الوطن الجمر) . إنه يجعلنا نتعاطف بقوة مع مفهومه للوطن ونظريته فى الوطنية ، دون أن نستطيع وضع تحديد واضح لهما .

من عنوان الديوان تطالعنا حقيقة سنراها بعد ذلك فى آخر قصيدة (الوطن الجمر) :

من يقبض الوطن الآن كالقابض الجمر ،

من يقبض الوطن الآن . .
يصلى به ،
وينوء ؛

إنها حقيقة ارتباط الشاعر بوطنه . ارتباط أليم كقبض الجمر ، لكن التخلى غير وارد . وفى المقدمة التى تكرس الديوان للمواطن ، تزداد هذه الحقيقة وضوحاً ، حيث يتأكد فى الارتباط عنصر الاختيار . فإنه إذ كان الانتماء لوطن ما يتم بواقعة الميلاد ، إلا أن إرادة شاعرنا ولدت ونمت وتطورت فى اتجاه وطنه ، فكان أن ارتضت العين والقلب هذا الوطن . بذلك تم اختيار هذه الأرض ويتم مع كل نظرة ومع كل تذكّر .

تنويعه أخرى بديعة على هذا المعنى نجدها فى آخر قصيدة (المقهى) :

الآن المسير إليك ياوطنى عسير ،
والطريق حصيرة تيل

وفى قصيدة (الوطن الجمر) :

ها أنا أنكرها تارة ،
وأحايين أزهى بها . .

لكنا نجد هنا أن الشاعر يسقط على الوطن صفة الأنثى ، وعلى عواطفه نحو الوطن صفة عواطفه نحو العشيقة ، فما مبعث هذا وما دلالته ؟ فى تصورى أن الأمر فى هذا الصدد ، لدى شاعرنا ولدى من يلجأ لمثل هذا الاسقاط من المنشئين ، هو استبدال ؛ بموضوع شامل ومفهوم شديد التعقيد والتجريد بموضوع قريب ملموس واضح الحدود . تلك واحدة . الثانية هى مخاطبة مناطق فى المتلقى قريبة وسريعة الاستجابة . الثالثة هى إمكانية استخدام لغة وافرة المصطلح حادة الدلالة . الأمر كله إذن هو مجافاة الصدق إلى اصطناع الطرافة فيكون فى هذا المنزلق إلى الابتذال والتفاهة . ويصل إلى أن تتحول مصر عند بعض الشعراء إلى أم ترتدى جلبابا سابغة وتتخذ طرحة . يستطرد شاعرنا :

وأحايين أزهى بها . .
وهى فى غرف الآخرى

وهكذا فإن الشاعر بدلا من أن يستبطن ذلك الإحباط المرير الذى يحسه مواطن إزاء وطنه وقد حكمه الأوغاد ، وبدلاً من أن يرصد الأضرار الفادحة التى تصيب المجتمع والفرد من مثل هذا الحكم ، بدلا من هذا يسرع الشاعر ويستبدل بذلك الألم النبيل ألما آخر شاذا مريضا حاصله زهو محب ذليل بالتى يهواها وهى فى غرف الآخرين .

ويستمر النَز الموجع فى نفس القصيدة :

وهاهى ساعة تخبو المساحيق
تأتى إلى
وتأخذنى عنوة
ليس لى من خيار ؛
وهل يملك العاشقون ؟

ولاأجدنى بحاجة إلى تعليق . لكنى أتصور أن الشاعر يحس بالقلق إزاء مأزق إسقاط صفة المرأة على الوطن ، ذلك هو تقليد فى شعرنا الحديث ، بل وفى فنوننا التشكيلية . يتبدى لى قلق الشاعر من هذه الأبيات من قصيدة (التى أعشق) :

للتى أعشقَ الحبُّ والأغنيات
ولست أجسِّدُها
إنها فوق طين التجسد
إن لها جسداً كالنخيل ،
وشعراً كليل القرى

فهو إن كان قد حول مصر إلى امرأة ، فهو يريد أن يجرد هذه المرأة من صفاتها المادية الملموسة ، يريد أن يحولها إلى مجردٍ يوازى مُجَرَّدَ الوطن . هذه المحاولة تنتكس فى الأبيات التالية حيث تستعيد المرأة صفاتها التى جردت منها فى الأبيات الخمسة الأولى :

ولها حين تصفو ندا مى :
تفض لهم ختم فتنتها ،
وتبوح لهم بالمواجيد

وهكذا .

هذا القلق والتردد بين تقليد تشبيه الوطن بالمرأه وبين الإحساس بفساد هذا التقليد يتضح فى قصيدة (فرح) . المرأة فى القصيدة غامضة الصفات إلى أقصى حد . وهى أيضا غامضة الدور . يؤدى ذلك إلى أن تصبح القصيدة من داخلها شديدة الاضطراب وإذا كان فيها لحظات موحية ، لكنها لاتستطيع أن تجمع أمرها على ما تريد أن تقوله لنا .

لكنَّا فى قصيدة (الجسر يعرف) نجد الارتباط بالأرض وقد تحول إلى التحام عضوي حتى لنرى التحولات في الوطن تحولات ، فى ذات الشاعر : انتصاراً وهزيمة ، فرحة وحزناً . وفى افتتاحية (الوطن الجمر) نرى صورة بالغة العمق والتأثير يمتزج فيها حزن الشاعر بحزن الطبيعة فى شعر باهر جليل :

يسيل دمى ،
أبصر الشمس تسقط فى النهر
هاتان عصفورتان . .
تنازعتا عطب الغصن .
لاتلد الآن هذى الحقولُ . .
سوى ولعى بالبكاء .

وفى المقطع الثانى من ذات االقصيدة يعيد الشاعر صياغة المأثور الدينى عن الأصل الأرضى للإنسان ويحمله بمضمون جديد حين يخصص مطلق الأرض بالوطن :

إنك طين القرى حاضنى . .
وابتلاى ،
وإنك فى البدء .
طين القرى والختام

ارتباط الشاعر بوطنه نابع من وعى بواقع الوطن ، شديد الحساسية لما فيه من سلبيات تصل حتى القتل السياسى وحتى يصبح النيل نهرا من دماء (الجسر يعرف) :

توازي الدم والأمواج
موج آخر ودماء . .
ترحل فى عروق الجسر
طال السفر الأعمى
وما يرتاح ؛

وعى الشاعر بمأساة وطنه له بعده التاريخى وهو (فى قصيدة المماليك) يقرب الماضى حتى يحله فى الحاضر ويمتلىء إحساسا به :

ورائى كانت الصحراء تعدو ،
كانت الصحراء قدامى
وفى حلقى رمال اللحظة الخرساء
كان الرمل - وسط البحر
دون تطلعى والموج

لكن الشاعر لايغرق فى الكآبة ولا يرتجف خوفاً من المستقبل . سبيله إلى ذلك ليس التمسك بأمجاد الماضى . إنه يعرض عن ذلك كبرياء وأنفة ويتطلع إلى تلك القوة الخلاقة العارمة التى يملكها الوطن والتى تجد أحد انعكاساتها فى خصوبة وقدرة على التجدد بلا حدود :

وعلى كل فراش
تلد الدلتا
ويخضر البنون

○ المرأة ○
المرأة موضوع أروع قصائد الديوان (كانت الشمس رمانة) التى هى أيضا من أجمل ما أنتجه الشعر العربى الحديث . وسر روعة القصيدة هو تلك الوحدة العميقة المتناغمة بين البشر وعواطفهم والطبيعة وظواهرها نمواً وازدهاراً وأفولاً . ومع المقطع الأخير من القصيدة تتجرد تلك الوحدة من أى نوع من أنواع العرضية ، وتصبح بكلمة (منذ كنا صغاراً) ناموساً طبيعياً للحب والحياة :

كان ندى نزق يستحث العصافير ،
والشمس رمانة
. . . . . .
لم تكن نضجت بعد لكن صفرتها
تشرب أوجاعنا
وتدفئنا . .
فتفيض ابتهالاً وعاطفةً ،
ونكَشِفُ عوراتنا للحياة
فتمسح حانيةً
وتسر حديثًا يكاد يُخجِلنا . .
فتفيض اشتعالاً وعافيةً

هكذا تولد عواطف وانفعالات الشاعر فى القصيدة وتنمو حتى تتحقق مواصلة الحبيبة بريئة من أى خوف دينى أو اجتماعى أو أخلاقى يعرقل غنائية الشعر وصدقه بين حين وحين .
ويلقى بظلال الكآبة هنا وهناك فى أنحاء القصيدة . أما ذلك الحزن فى البيت الأخير :

كانت الشمس رمانة نضجت . .
منذ كنا صغاراً
وكانت تغادر غرفتنا . .
حين طار غرابٌ
وحط . .
على شاطىء النهر

فليس إلا ما يصاحب الافول من حزن طبيعى من ترجمة تولد الفرحة مع طلوع الصبح أو تحقق الميلاد الجديد .

هذا الخوف يثقل الشاعر فى قصيدة (محاولة) فيحبط محاولته لمواصلة محبوبته :

وأحتال كيما أواصلها
فتواجهنى بأدق التفاصيل
تتفتح أوراق مطوية ،
ومنازل فى الخلف ، دون مصاريع
تأخذها الريح أنى تهب

ذلك هو إحساسى بالتزام غامض غير محدد (عن الناس فى القرية) ومشاركة عميقة فى (هموم النخيل) :

وتحملنى لا أطيق
وتحكى . .
عن الناس فى قريتى
وهموم النخيل
وعن وهنى

ذلك الاحساس قد يكون طبيعيا عند رجل نشأ فى قرية مصرية فى دلتا النيل بين ناس فقراء لازال مرتبطاً بهم . الذى ليس طبيعياً هو الإحجام عن الجدال مع هذا الإحساس ومساءلته واستبطانه ، والاستسلام له والجمود إزاءه :

فأعود كجرذ تفزعه قطط الصحو
أكتمها فى الفؤاد
وأشملها
بين حين وحين

هذا الخوف الذى أعلن عنه فى آخر القصيدة كان هناك منذ بدء الانشغال بمادتها وقد ألقى بظلاله عليها من الأول :

حاولت أستعيد لون عينيها
حاولت
واستدارة النهدين
حاولت لحظة الجنس التى أشتاقها
حاولت شكل الخصر . .
واليدين
فأفلتت منى طيوفها
وغادرتنى الريح
بين بين

إن (استدارة النهدين) و (شكل الخصر) هى مفردات توجد فى قاموس القيانين والخاطبات ومن على شاكلتهم محمّلة بمعان لايمكن أن تحرك وجدان شاعر نحو محبوبته . لكنه الخوف الذى كبّل قدرة الشاعر على التعامل مع موضوعه وجثم على لغته حتى ألجأه إلى تعبير مثل لحظة الجنس) الذى شاع وأمثاله فى لغتنا من عكوفنا على ترجمات ساقطة لآثار غير عربية . ثم انتهى المقطع الأول من القصيدة بذلك التعبير المحزن (بين بين) .

القصيدة تبقى على أى حال (محاولة) للتشبث بالحياة حبطت كمحاولة المقعد القيام فيها العزم وفيها العجز . أما قصيدة (امرأة) فهى مكتوبة انطلاقا من مفهوم للمرأة شديد الغرابة ، يقول الشاعر :

هذه امرأة . .
ليس تعرف إلا غرائزها

وأنا أتساءل ، وما العيب فى امرأة صحيحة الجسم قوية الشهوة ؟ إن ذلك إذا كان فى رجل فهو محل تقدير ، أما إذا كان فى امرأة فهو مستهجن . فلماذا ؟

ترتمى فى سريرى
وتلقى بأنشوطة الصيد فى غرفتى

لماذا يخاف رجل من امرأة فى سريره حتى ليتصور أنها تريد أن تحتله ؟

أنا خائفٌ منك ،
من وهنِ وتصابيكِ

بين الوهن والتصابية لا يمكن أن تكون ثمة حقيقة العشق ، بل حقيقة أخرى حاصلها قسر شهوة الأنثى على البقاء فى حدود شهوة الرجل وقدرته لا تتجاوزها وذلك مناف لطبائع الأشياء :

هل كان لى . .
أن أرى فيك فاكهتى وشرابى ؟
وأعمى . .
فلا أبصر الدم فى الكأس !
أعمى . .
فلا أبصر السم فى الكأس

تلك المسألة إذن ، المتعة آخرها العذاب ، وفاكهة الأنثى فيها السم وشرابها فيه الدم . ذلك تفكير كاثوليكى غريب على تقاليدنا وتراثنا وحبنا الأبدى للحياة . فإذا ما تذكرت ما ورد هنا وهناك فى الديوان عن مضاجعة النبى ومضاجعة البنين والعيش على الشدى وأمثال ذلك حزنت . ولذا فإننى أقرأ وأقرأ فى قصيدة (الشمس رمانة) تلك قمة وصلها الشاعر مروراً بوهادٍ ومضايق . وإننى لواثق أنه سيبقى على هذه القمة الشامخة .

الموت

رأيت فى الديوان خمسة تصورات للموت ، أسوقها بترتيب ليس له أية دلالة . أولها ما أجده فى قصيدة (الجسر) :

يرمى قاتل فى النيل خنجره
ويغسل كفه
ويغيب
يعرف
تعرف الأشجار أن طلاءها الجيرىَّ . .
يسقط بقعة حمراء ،
يبقى زهرة حمراء !

نحن هنا إزاء قتل واستشهاد ، هذان طرفان لمعنى يحتل مكاناً شديد البروز فى واقعنا وتاريخنا وتراثنا ، حاصل هذا المعنى أن ابتسار الحياة وهى فى أوجها لا ينهيها ؛ بل يحولها ويشحنها بمحتويات جديدة تجعلها أشد وأخطر فاعلية . نحن نحب الحياة ونريد لها أن تأخذ دورتها من الميلاد إلى الموت لا تؤرق أو تضار ، بل تضمن لها سلامة دولابها ومجراها . لكننا عانينا فى تاريخنا ، ونعانى فى حاضرنا المقاتل العظيمة بالإبادة ، بالتجويع ، بالأمراض ، بالتجهيل وبالإبعاد إلى الاهمال والنسيان ، ونحن إزاء القتل الجماعى الذى يمارس علينا نعمد إلى تمجيد الاستشهاد حتى ما نرى ما فيه من إعدام الحياة ، بل ما فيه من تحويل الحياة إلى إدانة للقتل لا يكتم صوتها ولا يرد دليلها ، فإذا بقعة الدم وردة حمراء .

أما ما فى قصيدة (الدم) من نبش قبر الشهيد وكشف وجهه ونزع حبات الرمل من لحم لسانه وعرضها فى عربات الظهر المكتظة ، فإنها صورة شديدة البشاعة . لكننى فى الحق لم أفزع منها . بالعكس أنِسْت بها وأنصت لها ، فما هو السر العجيب ؟ هل هو ما فى أعماقنا من ميل تصوّفى يجنح إلى استحضار صور الموت والاتعاظ بالأحداث والاستعبار بالعظام وهى رميم ؟ أم هو ذلك الإحساس العميق بالموت الكامن فى كل حياة حتى لتكون الجمجمة منا دائماً على حدود الشوف تقربها إلينا حتى تحت أنوفنا الكوابيس المروعة ولحظات الأزمة والخوف ؟ لا أعرف هل السر واحد من هذه أو هو هى جميعاً أو غيرها . لكن يقينى أن قلب الشاعر كان موصولا بهذا السر استلهم منه جرأة عجيبة على الكلمة والصورة ، وختم قصيدته ختاماً مؤثرا :

بينى وبين زوجتى . .
دمك
فى عين طفلتى دمك
والحقد فى الأكواب
والصحون

لكننى لا أستطيع أن أنفى عن ملاحظتى للصورة الثالثة من صور الموت عنصراً شديد الشخصية لازمنى وأنا أتأمل فيها ، إننى أيضا كنت إلى جوار الفراش حين :

جحظت عينا أمى
مدّت ساقيها
واستعمرت فى خديها . .
كل الألوان الصفراء

لم أكن فى (العام السادس) بل قرب نهاية العقد الخامس ، لكن فَقْد الأم معنى تتكاثف عليه ظلال حالكة ، وهو إن قر فى القلب فقد اسود جزء منه إلى الأبد حتى تصبح كل المسرات مخلوطة بالمرارة . هل ذلك لأن موت الأم انتهاء حاسم لمرحلة الطفولة يفضى إلى الانفراد بمواجهة الحياة التى هى بذاتها الموت ؟ ربما ! أيًّاما كان الأمر فإن ما قدمه الشاعر من وصف يجد فى نفس المتلقى الصمت ! .

ربت واحدهم كتفى
حرّك سبابته
أوصانى بالصمت
لم أك بعد بلغت العام السادس

بالعبارة الأخيرة لا يكون الصمت رهيناً باللحظة ، بل يصبح ملازماً أبداً .

أما الصورة الرابعة للموت فى قصيدة (آنية وأباريق) فقد أسعدتنى حتى ابتسام تقطّر فى قلبى ومشى فى عروقى كنبيذ حلو . الموت رحلة جميلة فى سفينة حالمة الشراع ناعسة المجداف هامسة الموجة . المشاهد المألوفة تغيض وآفاق أخر تتبدى :

المسافات أرحب مما تعود
والنار أصفى

والمسافر ينعم بسفرته المقد [illegible]

واليوم تأخذه سفن
وتراوده سِنَةٌ ،
ويساقيه حور وغلمان ؛
حور وأنهار
آنية وأباريق

أهذه أمنية أم حقيقة ؟ لا أدرى ؟ فقط أسأل ، وما الحقائق ؟ أليست أمانٍ تحققت أو انتكست ؟ الخلاف كامن فى الثراء ، لا يعنيفى على أى جانب هو . وفى هذه القصيدة ثراء تستطيع أن تجد له أصولاً فى مراكب الشمس ، فى ألف ليلة ، فى القرآن ، فى احتياجنا الملح أن نقترب من الموت مرة ، نربت عليه ونقول ؛ انظروا ؛ إنه ليس بشعاً إلى حد الخوف .

لكن الشاعر فى قصيدة (الخماسين) خائف من الموت حتى الرعب . حتى تصبح شرفة الضوء من انفراج مصراع الباب سكيناً لامعة النصل مُهدِّدَة .

المنايا تعودنى
كلما أغلق الباب تفتح سكينها
وتوعدنى
ليس قلبى سوى مضغة
والمنايا عجيب تقحمها

وهو خائف من الوحدة ، يرى الموت حتى فى السقوط الموسمى لورق الشجر :

نارٌ تأجج فىَّ
هل أبقى وحيداً ؟
تخلع الأوراق خضرتها
ويعرى فرع روحى

ورفقة الموت أصبحت أدنى من رفقة الأحياء :

تفرق الرفقاء ؛
عاشوا حين ماتوا ،
وانتفوا أحياء
. . . . . .
تفرق الرفقاء
واستعصوا

والنوم يصبح مخيفاً بما فيه من بعض حقيقة العدم :

إنى لأوغل فى النوم . .
حتى أرى بعض موتى ،

وهو يرفض أن يصدق هلاك الصديق :

ربما كان يلهو كعادته ،
ويفزعنا
ربما كان يبدع أمثولة الموت . .
لكنه اشتط

لكن لا محالة ، لابد من مواجهة السؤال المعضل :
من أين يأتى الموت ؟

يبقى السؤال عصى الإجابة ، وتبقى الحقيقة عن الموت أنه ·

بات إذن قريباً مثل شاى الصبح ،
سافر بعض أهلى منذ حينٍ
والرفاق يجين دورهم . .
ويرتحلون

هكذا يكون موت الصديق خطوة فى اتجاه القبر . فى كل مرة ينقص العالم قطعة ، وتنقضى الحياة من أطرافها وتضيق الحلقة :

أنت أدرت ظهرك لى ،
وأنت تركت هذا الموت ؛
يسكن فىَّ ،
فى لغتى
وشاى الصبح
والباقين .

هذا الخطاب البالغ التأثير الموجه إلى الصديق الميت تضفى الكلمة الأخيرة منه على القصيدة بعداً مّا حاصله أن الرفاق الباقين أصبحوا يحملون من الموت أكثر مما يحملون من الحياة .

الوطن والمرأة والموت إذن هى القضايا الأساسية التى تشغل الشاعر ، وهى الملامح الرئيسية لعالمه ، عالم قريب حميم دافىء ، وقضايا تهمنا وتشغلنا . فالرجل إذن لا يرزؤنا بما لا نعرف ، ولايبد هنا بما لا نفهم . إنما يحدثنا بحرارة وصدق عن أنه غير متصالح مع عالمه فيثير لدينا حلماً شبيهاً ويستحوذ على انتباهنا وتعاطفنا . وهو فى حديثه إلينا يكون رائعاً وطلقاً وباهراً حينما يكون نفسه ببسالة وإخلاص وصدق . وهو يتلعثم وينبهم علينا حين يسقط فى أسر القيم والتصوّرات الرديئة فى ثقافتنا وفى إنشائنا .

القصائد

الشاعر شديد الولاء لشكل واحد من أشكال الشعر هو القصيدة حتى ما يلجأ لغيره ، وهذا شىء باهر فى الديوان . القصيدة تبدأ إما بداية بسيطة غاية فى البساطة ، أو بداية جهمة ثقيلة . أيا كان البدء ، تمضى القصيدة تنمو وتتطور موفقة فى البحر الذى تختاره للمقطع أو المقطعين ، لا يكون الانتقال أو الفكرة الجديدة مفاجئاً ولا قلقاً حتى تصل إلى النهاية لا تثرثر ولا تترهل ولا تتعقد . معرفة الشاعر بفن الشعر وباللغة تضع فى يده أداة يمتلكها فقط شاعر كبير .

إخراج الكتاب

الوان الغلاف هى البنى والأبيض على أرضية شفقية شاحبة . والرسم على صفحة العنوان ظل رأس امرأة ، (كنار) منديلها خطان أبيضان ملتويان ، وملامحها تحمل رقة بلا حدود ، متطلعة إلى أفق بعيد . يعلو الرأس نصف قرص الشمس معتماً يحمل عنوان الكتاب واسم الشاعر . وعلى الصفحة الأخرى من الغلاف ظل معتم لطائر يوشك يكون غراباً واقفاً على تفاحة . والتكوين كله على صفحتى الغلاف بهذه الألوان يحمل تساؤلاً وغموضاً وحزناً .

تتكرر هذه الموضوعات على صفحات الديوان فى تكوينات مع أمواج أو كف متوسِّلة أو مومياء بالأبيض على مساحة سوداء

أو العكس ، وفي كل مرة تكون حافلة برقة وشاعرية لا حدود لها . يتصور الواحد لأول وهلة أن الرسوم مجرد انفعال بالنصوص الملحقة بها . . لكن تأملاً أعمق يكشف عن أنها لها ضميرها الخاص بها ، وأنها عمل تشكيلي مواز للعمل الشعري . إن جودة خليفه ومحمد شهدى فنانان جديران بالتقدير .

خاتمة

ولد الشاعر محمد صالح في قرية منية شنتنا عياش من أعمال محافظة الغربية في دلتا نيل مصر في الخامس من أبريل عام ١٩٤٢ . في الخامسة من عمره ، وعصر ذات يوم مات الأب في وباء الكوليرا . وفي صباح اليوم التالي ماتت الوالدة بحمى النفاس . وهكذا خرج الطفل إلى العالم لطيماً ، وبقت هذه أكبر وأمر تجارب حياته .

دخل مدرسة القرية الابتدائية . والتحق بالمدرسة الإعدادية والثانوية في المحلة الكبرى التي تبعد عن قريته بضعة كيلو مترات ثم التحق بكلية الآداب قسم الدراسات اليونانية واللاتينية القديمة بجامعة القاهرة ، حيث انقطع عن الدراسة لأعوام ، جند خلالها واشترك في حرب اليمن ٦٢ - ١٩٦٣ ثم استأنف الدراسة بكلية الآداب جامعة عين شمس ، قسم الفلسفة . وبعد تخرجه عمل في قطاع المضارب والمطاحن والمخابز في ـ القاهرة وتزوج عام ١٩٧١ وأنجب ولديه عام ١٩٧٣ ، ١٩٧٥ . في عام ١٩٧٨ سافر إلى العربية السعودية حيث يعمل إلى الآن في مؤسسة المدينة للصحافة بجدة .

ديوان « الوطن الجمر » قد رسم محمد صالح في عربيتنا الحديثة شاعراً له رؤ اه وصوره ولغته وعالمه ، كُتبَ هذا في أم كتاب أدبنا الحديث . وهو حق لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه . تلك هي قيمة الديوان الأساسية إذن . فيما عدا ذلك فهوليس وصفاً كاملاً لموهبة الشاعر بقدر ما هو إشارة شديدة الوضوح لها ، تبهرنا بتلك القوة المعجزة على تصوير مواضيع الواقع بطريقة تكشف ما في الواقع من صدق وغنائية هما صدق المنشىء وغناء ذاته وهما صدق اللغة وغنائيتها .

أصبح الكتاب الآن حقيقة في أيدى القراء تتعامل مع حقائقهم ، تعطى وتأخذ ، تعلِّم وتتعلَّم . أما عنى فقد أفدت كثيراً : كانت لحظات لقاء بين الكلم وبيني أعانتني على أن أرى أشياء لم أكن قد رأيتها من قبل . وكانت ثمة لحظات تأخر فيها هذا اللقاء فكان قلقي وتشوقي . ولحظات تخلف فيها اللقاء كلية فكانت خيبتي وحبوطي . حدث هذا فقط عندما سقط الشاعر أسير القيم والتصورات الرديئة في ثقافتنا وإنشائنا .

سيفيد الشاعر ـ ربما ـ من تلقينا بقدر ما أفدنا من شعره الرائع ، ومن شعره حينما قصر عن بلوغ ما اراد له ، وسيكون الشاعر نفسه فقط في مقبل شعره ببسالة وصدق وإخلاص .

فهل يتعلم نقادنا وأولئك الذين لهم سلطة القلم في ثقافتنا ومجتمعنا ؟ هل يتعلمون كم هي رديئة وبشعة تلك النقابات الفكرية من الشمال واليمين والشرق والغرب ، وكم هي مثقلة لإنشائنا عن أن يجد نفسه ويشرق على دنيانا باهراً متألقاً ؟

إننى أصلِّ للرحمن الذى خلق الإنسان وعلمه البيان .

برلين الغربية : عبد الحكيم قاسم

الهوامش

(١) انظر أيضاً قصيدة « إمرأة » في بعض أبياتها ، كذلك قصيدة « جرح » ، وقصيدة « التي أعشق » وقصيدة « فرح » . والأبيات المذكورة من الإهداء .

(٢) انظر أيضا في نفس القصيدة (دلتا) البيتين الثلاثين والحادى والثلاثين ، والأبيات من الحادى والعشرين حتى البيت الأخير من قصيدة (العام السادس) ، والأبيات من الحادى والثلاثين حتى الخامس والثلاثين من قصيدة (محاولة) ، والأبيات من الأول حتى الرابع ومن السابع حتى العشر من قصيدة (المماليك) على سبيل المثال .

(٣) هذه الأبيات من قصيدة (الدم) أنظر أيضا على سبيل المثال المقطع الأول من قصيدة (الوطن الجمر) ، والمقطع الأول من قصيدة (المقهى) .

(٤) انظر أيضا على سبيل المثال الأبيات من البيت التاسع والخمسين حتى البيت الثانى والستين من قصيدة (الجسر يعرف) والأبيات من الثامن عشر حتى الرابع والعشرين من قصيدة (جرح) والمقطع الثانى من (كانت الشمس رمانة)

(٥) انظر أيضا على سبيل المثال الأبيات من البيت السابع والثلاثين حتى البيت الواحد والأربعين من قصيدة (من أسفار العصر) والأبيات من البيت الأول حتى البيت الحادى عشر من قصيدة (محاولة)

(٦) انظر على سبيل المثال الابيات الاخيرة من (الدم) والمقطع الأول من (من أسفار العصر) والمقطع الأول من (امرأة) والمقطع الأول من (العام السادس) ولذلك المقطع الأخير من (التى أعشق) والمقطع الأول من (الخماسين) والمقاطع الثلاثة الأخيرة منها كذلك والمقطع الثالث والرابع والسادس والسابع والثامن من (كانت الشمس رمانة)

(٧) نجد أمثلة اخرى فى الابيات من البيت الثامن عشر إلى البيت الثالث والعشرين من قصيدة (الدم) والبيتين الثالث والرابع عشر ثم الخامس والسادس والسابع والعشرين من قصيدة (امرأة) والمقطع الأول (جرح) والأبيات الثالث والرابع والخامس والأربعون من قصيدة (الوطن الجمر) والمقطع الخامس من قصيدة (التى أعشق) والمقطع الأخير من قصيدة (المقهى)

(٨) انظر « المحاسنى والأضداد » للجاحظ باب (في المطلقات) .

بيسان والأبواب السابعة

دراسة

د. أنس داود

(١)

لفتت أنظار شعرائنا كبرى الأساطير القديمة على الإطلاق وهى الأسطورة التى نجدها مكررة فى تراث كل الحضارات القديمة ؛ أسطورة الصراع بين الأزدهار والجدب فى الطبيعة ، وبين الخير والشر فى الإنسان :

أسطورة إيزيس وأوزوريس فى مصر القديمة .
وعشتروت وتموز فى بابل وآشور .
وعشتروت وأدونيس فى فينيقيا .
وأفروديت أوقينوس وأدونيس فى بلاد اليونان .
وغير ذلك من أسماء فى بقاع أخرى من العالم .

وكل أسطورة من الأساطير صادفت أطوار من النمو حتى بلغت صورتها من الاكتمال على مرّ الحقب ، وتطور البيئة والمجتمع .. وقد اعتمدت وفاء وجدى على بعض الروايات لأسطورة عشتار وتموز .

وقد أوّلت الأسطورة تأويلا اجتماعيا أى أنزلتها من دائرتها المطلقة إلى دائرة جماعية .. دائرة العلاقات بين طبقات الشعب المختلفة أو بين الفئة التى تحكم بالجيش والقانون والمال وجموع الشعب التى تتناقض مصالحها مع مصالح الفئة الحاكمة المستنزفة ..

لكنْ ثمة تغيير جوهرى قامت به وفاء .. وسيتضح هذا من العودة إلى الأسطورة فى أصولها ..

فهى تدور حول سجن الإله فى العالم السفلى وقد أصاب غيابه الوجود بشلل عام ، وكاد أن يهدده بالفناء ..

ومع أن الأسطورة لم توضح سبب هبوط تموز إلى العالم السفلى كما أن دلالة هبوط عشتار إلى هذا العالم غامضة بل ومضطربة .. فهى حينا منقذة لتموز ، وحينا مضحية به ، فإنها تشير إلى ما صاحب عودة تموز إلى الحياة من فرح وتهليل بعد ما أحدث غيابه من جفاف وعقم .

موت تموز وعقم الحياة من بعده وقيامته بعد الموت كأوزوريس هو العنصر المشترك فى كل الأساطير الثنائية التى تكررت عند الشعوب القديمة لتجسيد إيقاع الازدهار والجدب فى مخيلة وأديان هذه الشعوب ..

وقد احتفظت وفاء وجدى فى مسرحيتها بهذا الجوهر العظيم فى تلك الأساطير ، وفى أسطورة عشتار وتموز بخاصة .. ولكنها هنا لجأت إلى مصادر أخرى لإغناء الأسطورة .. لجأت إلى تراثنا الشعبى وكيف كان الفارس يهب لنجدة القبيلة وإعادة الحبيبة المختطفة .. شىء تجسده السيرة الشعبية لعنترة ، ويستفيد منه الذين استخدموا هذه السيرة فى أعمال فنية ، ومن أبرز الأمثلة « شوقى » حين جعل اختطاف عبلة أكبر حافز لعنترة على النهوض لنجدة قومه وتخليص حبيبته ..

ومن هذا المنعطف رأت وفاء وجدى فى إخضاع الأسطورة للبواعث القومية الخاصة ، وللتقبل العربى المحلى لنوازع الفروسية والنجده أن يكون البطل المنقذ هو « تيمور » والخصب الغائب هو المحبوبة الجميلة « بيسان » ..

وهذا نوع باهر — فى رأيى — من تأويل الأسطورة لأن المقصود بها هنا أن تخضع لمقتضيات توصيل « الرسالة » التى تريدها وفاء وجدى .. بما فى ذلك من الخضوع لنفسية المتلقى العربى الذى وقر فى إحساسه وفى أساطيره الشعبية وتاريخه أن « المنقذ » دائما يأتى فى صورة « الرجل » وأن « الفارس » قلما يكون امرأة إلا فى الندرة القليلة ، وإلا إذا اختبأت حقيقتها ، وتوارت أنوثتها داخل عباءة

« الفارس » . . فهى « رجل فارس » بالقوة إن لم يكن بالفعل كما كان يقول المناطقة . .

ومع قيام وفاء وجدى بهذا التبديل والتغيير والتأويل فى معطى الأسطورة العام ، وفى عناصرها الأساسية ، فإن مسرحية وفاء وجدى ظللت على صلة بجوهر الأسطورة العام ، بل ظلت أيضا تغذى العناصر الأسطورية مستفيدة من تراثنا الشعبى الخصب عبر مراحل رحلة تيمور إلى عالم « القرصان » الغريب لاستعادة « بيسان » . .

ومما يحسب لها أيضا فى هذا العمل وجود شخصية « القرصان » إذ إنها بذلك تكمل الأسطورة ، وتعطيها أبعادا إنسانية ، تساعدها فيما تهدف إليه المسرحية من عكس همومنا القومية والإنسانية . . .

بل تتواصل بذلك مع أصول أخرى . أكثر قربا منا ـ للأسطورة ، وهى وجود « ست » فى أسطورة « إيزيس وأوزوريس » ، ووجود رمز البطل فارسا ومنقذا فى شخصية « حورس » الذى نشأ فى حضانة أمه « إيزيس » ليصرع فى النهاية رمز الشر « ست » . . لكن رمز الخير والخصوبة فى الأسطورة المصرية القديمة ، وفى الأسطورة الفينيقية كان هو الإله (عنصر الذكورة) بينما اختارت وفاء وجدى عن وعى وذكاء أن تجعل منه ـ خضوعا للوجدان القومى العام ، رمزا للمبادرة والنجدة ، بينما تجعل من عنصر « الأنوثة » بيسان رمزا للخصوبة والخير والاخضرار ، ولعل « الأنوثة » هى التى تحمل هذه الدلالة أيضا فى الوجدان القومى العام .

ومن الممكن الرجوع إلى الدلالات اللغوية للمطر والغيث والنور والنار والماء وهى عناصر الخلق والإخصاب ، ودلالة التربة والأرض اليابسة وهى مهاد الحضانة والعطاء والاخضرار . .

المسرحية من فصلين ، وكل فصل به عدد من المناظر هى : أحد عشر منظرا فى الفصل الأول ، وعشرة مناظر فى الفصل الثانى ، والكاتبة تستخدم أحيانا كلمة منظر وأحيانا كلمة مشهد وفى ظنى أنه لا فرق بينهما ، ولكن على كل كاتب أن يحدد نوع المصطلحات التى يختارها ليضمن نوعا من النسق العام داخل إطار عمله الفنى ،

أما الفصل الأول فهو بصورة عامة يتضمن تصوير التمزق الداخلى داخل هذه (الدولة ـ المملكة ـ القرية) أو قل داخل هذا المجتمع البشرى الصغير ، الذى ليس إلا صورة رمزية للمجتمع البشرى فى كياناته الكبرى . . وقد وضح هذه التمزق فى التفاف رموز السلطة : قائد الحرس ـ حامل الأخبار ـ الإقطاعى ـ القاضى ـ العالم ـ الكاهن ، فى التفاف كل منهم حول مصلحته الخاصة ، ومحاولته وراثة « الحكم » بعد موت « شيخ البلدة » فى صورة توضح انتهازية كل منهم ، وتهافته ، وتعارض صالحه الشخصى ، مع صالح كل منهم ، ثم تعارض مصالحهم كفئة مستنزفة مع صالح الشعب كله الذى أخضعوه بسطوة السلاح ، واستخدموا العلم الفاسد ، والكهانة الجاهلة ، والإقطاع الجشع ، والقضاء المرتشى ، والسلاح الذى يقمع الشعب ، ويحمى الأوضاع الفاسدة . . تحدث هذه التناقضات بين هذه الأطراف جميعا ، وبينها وبين الشعب ، وقد تسلل « القرصان » واختطف رمز الخصب « بيسان » وأوشكت المجاعات أن تفتك بالشعب ، وليس ثمة من أمل سوى بصيص ضئيل فى أن يشفى « تيمور » مخلصها الأول ، ومحبها الحقيقى ، ليغير على القرصان ، ويتحداه بسيفه ، وحبه ، منتزعا من قبضته الغادرة محبوبته ومحبوبة البلدة ، ورمز الخصب والنضارة والازدهار . .

أما الفصل الثانى فقد كان معرضا للرحلات الشاقة والصعوبات الجمة التى اجتازها « تيمور » فى طريقه إلى مخبأ « القرصان » وتضحياته فى فتح الأبواب السبعة بعمره الذى تقاضته منه مَرَدَةُ هذه الأبواب ليصل أخيرا وهو على شفا الموت إلى « البلدة » بعد أن أعاد « بيسان » ، منتصرا فى قضيته الأولى وهى إنقاذ حبيبته من يد القرصان وعودة الخصب والنماء ، ودورة الحياة والنماء ، ودورة الحياة ثانية فى « البلدة » الفقيرة البائسة . . مع جدلٍ ـ عبر أهوال الرحلة ـ بين مشاهد تضحيات البطل ، وأحداث « البلدة » ، بوجهيها المُستَغِل (سلطة) والمستغل (شعبا) ، مع انقلاب « خطير » هو تسلم « الشعب » للسلطة ومحاكمته لرموزها المستغلة ، وما يحدث فى بيت « تيمور » من لهفة أمه عليه ، ومدى ما تنطوى عليه « الأمومة » من حب وأسى وحنان . . وقد كانت هذه المشاهد تثرى ذلك السعى الحثيث إلى « الخصب » وإلى « الحق والعدالة » وتجعل من تصفية « الاستغلال » فى الداخل ، معادلا لردع « القرصان » فى الخارج حتى لا مفر لتحقيق الازدهار والعدالة من القضاء على القوى الباغية فى الداخل وفى الخارج على السواء ، مما يعطى لرؤية وفاء وجدى أبعادها من الوعى بالمشكل القومى الذى تجد فيه شعوبنا نفسها ضحية « السلطة » المتحكمة المستنزفة فى الداخل ، كما أنها ضحية قوى الاستعمار العالمى ، ومصالح الاحتكارات الكبرى التى تخطط للسيطرة على مقدرات الإنسان داخل دول العالم الثالث ، وبالأخص داخل وطننا العربى الذى بات ـ بلا جدال ـ اللقمة الكبرى التى تثير شره هذه القوى لابتلاعها ؛ مستندة إلى التمزقات الداخلية ووجوه السلطات بعجزها وغبائها مع قوى الاستعمار العالمى . .

(٢)

لكن ثمة انكسارات فى كل شخصية داخل المسرحية ، ومهما كانت الشخصية « نمطية » ، « ستاتيكية » فإن الإقناع بوجودها يتطلب قدرا من الدقة والعناية فى رسم أبعادها . .

شخصية « تيمور » الذى تقدمه « أغنية الافتتاح ـ قبل رفع الستار » على أنه البطل المنقذ :

وذات يوم جاءها قرصان
سطا على فتاتها « بيسان »
وهب فارس من الفتيان
وعاد بالفتاة فى أمان

وتكمن فى كلمة « هب » طبيعته الحيوية المستعدة للنجدة فى كل آن نجدها بعد قليل وبعد أن يتسلل القرصان ثانية إلى القرية

ويختطف بيسان وقد اعتراها تحول مقنع فى شخصيته فظل يصبح :

أنا من ضيع بيسان
ألهتنى لمزات القوم عن الغاية
أحرجنى أنى لا أملك إلا حبى

دون أن ينبعث إلى العمل ، ويكرر ما فعله سابقا وهو مجابهة « القرصان » ، وإعادة بيسان ، بل ظل على مدى عام ضعيفا خائر القوى يتساءل تساؤلا مضحكا :

لوأعرف أين طريقك يا بيسان
عام وأنا أنتظر علامةْ
أنتظر وأنتظر بلا أمل حتى ضاق الصدر

بل إن « الشيخ » يلفت نظره إلى أن « الانتظار » قد أصبح مرضا مزمنا عنده ، فيرد عليه ردا عجيبا :

أجل أنا قعيد الانتظار
لكننى لا أملك البديل

والبديل البديهى هو الانبعاث ، ومنازلة القرصان ، لاستعادة بيسان وبخاصة وأن الحب بين بيسان وتيمور قد انبثق من موقف التلاحم بين تيمور والقرصان على نحو ما تقرره بيسان :

أنا أحببتك
حين سمعت ورائى تحت ظلال السيف
وتلاحم سيفك وسلاح القرصان
وتناهى لى وأنا فى كهف القرصان الأسود
صوت السيف لون الجرح
وعرفتك فى وجه الظلمة
هذا الوجه المكدود الأسمر
هذا الساعد كم شال من الأحزان
هذا السيف البراق بلون الحق
هذا الجرح الغائر من أجلى
كيف وصلت إلى كهف القرصان
تيمور : كان الحب جوادى
كان الحب ردائى
سيفى ، مائى ، زادى يا بيسان
أتنسم فيه عبق الخصب

وهو مايتنافى مع ما آل إليه تيمور من ضعف وحيرة ، ويجعل أسئلته عن طريقة الخلاص نوعا من المفاجأة المحيِّرة لمتلقى المسرحية .

ولم تكن شخصيات « الحاشية » ولا شخصية « الحاكم » بأكثر إقناعا فى تصوير الشاعره لها ، فقد ظلت «الحاشية» تتزاعق كاشفة عن ضحالتها وسوء سلوكها وتصرفاتها من خلال تمزيق كل منهم أى ستار يحجب رغائبه ومفاسده عن الآخرين ، فمعرفتنا بفساد كل شخصية من شخصيات « الحاشية » لا يأتى عن طريق « الأفعال » أو عن طريق « المواقف » أو حتى ــ وهذا أهون وسائل التصوير ــ عن طريق رؤية الآخرين لها ، بل عن طريق حديثه هو المباشر عن نفسه ، مما يجعلها بعيدة كل البعد عن « الإقناع » ، ولو أن الشاعرة أدخلت « الحاشية » فى مجموعة من العلاقات والظروف والتصرفات التى تفضح حقيقتها لانتهى المتلقى لمعرفة فساد الحاشية ، بل لو أحدثت الشاعرة مسافة بين الأقوال وبين الأفعال ، وأظهرت لنا التناقض من خلال الشعارات البراقة . والأعمال الهابطة لأحدثت لنا ذلك النمط الغريب من الشخصيات المعاصرة التى تخبىء مقاصدها الفاسدة ، ومصالحها المتناقضة مع مصالح الجماهير ، وراء أقنعة من الشعارات والمبادىء والمثل العليا ، وأحدث المصكوكات عن مصالح الجماهير ، وحركة التاريخ ، وثورية القيادات إلى آخر ما يشهده عالمنا المعاصر من عجائب . .

وهناك مزلق خطير آخر هذه المسرحية حين اعتبرت وفاء وجدى « الحاكم » مثالا للنقاء ، بل صَوَّرَتْهُ « سلبيا » بعيدا عن « فعالية » الأحداث ، ولم تعتبره جزءاً من الفساد العام الشائع فى « السلطة » . وهذه نظرة عظيمة « الخطأ » ومضللة ، ولا ينبغى أن يقع فيها فنان أو مفكر ، لأن « الحاكم » دائماً رأس للنظام ، فإذا فسد « النظام » فإن الحاكم ــ بالضرورة ــ يكون قد استشرى الفساد فى كيانه ، وتكون « الحاشية » أدواته فى الوقت نفسه التى تكون فيه أدوات للفساد . .

ويظل أجمل ما فى مسرحية « بيسان » رحلة تيمور لاستعادتها من وكر القرصان وقد اقتحم سبعة أبواب ولكل باب حكاية وعقبات ، وجزء من عمره يدفعه فى سبيل اجتيازه ، إلى أن يصل « لاهثا » إلى سجن الحبيبة « بيسان » ، وقد أوشكت زجاجة « ماء الحياة » على النفاد ، لم تبق سوى قطرة ، يتظاهر تيمور بأنها قطرتان ، وأنه تناول واحدة ، ويعطى للحبيبة ، القطرة الباقية ، إنها هى التى ستعيد بيسان إلى وطنها ، ستعيد الخصب إلى الأرض ، أما هو فقد استنفدت عمره التضحيات . . . وَعَبْرَ الأبواب السبعة وزجاجة ماء الحياة والمردة وطرائق الوصول الغريبة من باب إلى باب تظل وفاء وجدى موصولة بالتراث الشعبى ، قادرة على اختيار العناصر الصالحة لتنمية عطائها المسرحى فى « بيسان » . . وهذا بجانب عملها « الخلاق » فى « تأويل » الأسطورة ، وهو من الجوانب الإيجابية فى هذا العمل . .

أما تصوير « الشخصيات » فقد كان أقل جوانب المسرحية إقناعاً ، كما تراوح « الحوار » بين التكثيف الشعرى و « الطواعية » للحدث ، وبين النثرية التى تميل إلى شىء من التقريرية والمباشرة وعدم « الإحكام » الفنى فى التعبير ، كالإفضاء المباشر المطول من تيمور ص ٢٣ ، ٢٤ ، . . كما أن « الهنات » اللغوية والعروضية كانت قليلة جداً فى غضون المسرحية ، أما طبيعة أحداث المسرحية ففى ظنى أن « النفس » الملحمى الذى استمدته وفاء وجدى من الحكايات الشعبية ، لم يستطع أن « يوهن » من تصاعد الحدث وتوتر « الحوار » ، مما أبقانا فى جو « الدراما » فى كثير من الأحيان .

القاهرة : د. أنس داود

شئ سيبقى بيننا

دراسة نقدية أولية

د. صلاح عبد الحافظ

من سمات الشاعر أن نرى العالم من خلال ذاته ، وأن نرى نفسه الشاعرة من خلال هذا العالم المصور فى أبياته ، أن نرى الجدة فى الموضوعات المألوفة ، وأن نجد فى شعره التوافق والامتزاج الممتع بين أشياء وموضوعات.لا يتحقق لها هذا خارج الشعر ، وهذه كلها من سمات قصائد « فاروق جويدة » فى ديوانه الأخير « شىء سيبقى بيننا » . ودراستنا للشعر الحديث بعامة لا تقوم على الشرح والتفصيل ، كما لا تقوم على استخراج الألوان البلاغية وغيرها ، فهذه الأشياء ، وإن كان لها أهميتها ولابد منها ، ولها قيمتها فى التعبير والتأثير معاً ، إلا أنها ليست الهدف الأساسى لنا ، لأن الشعر الحديث الذى يستوعب الرمز وأسلوب التداعى ، ويستكنه أعماق النفس البشرية التى التحمت بنسيجه ، وانسكبت فيها أزمات العصر والقيم والتجارب . يظل كما هو ، وتظل القصيدة قصيدة منذ أن يقولها الشاعر إلى أن يقرأها القارىء . . ولكن تستكشف أبعاده ، ويسبر غوره ، ونقيم سماته ، ونحاول أن نتعرف على رؤية الشاعر للوجود وموقفه فيه من خلال تيارات اللاوعى النفسية السائدة ، فى قصائده ، وكذا موقفه من عصره وواقعه الإنسانى والاجتماعى . . وتدرس أيضا لغته الخاصة ووسيلته فى التعبير والتأثير من حيث هما مكونان لبنية حية مرتبطة بوشائج القصيدة ولحمها ودمها . وبإيقاعها المستمر بألوانه المختلفة . . أى الدخول إلى عالم الشاعر لا الحديث عنه .

لنحاول الآن أن ندخل بتواضع وثقة وبحذر أيضاً . . الى عالم هذا الديوان ، لنتعرف باختصار على رؤية فنان استطاع أن يجد له مكاناً مرموقاً فى الشعر العربى المعاصر .

إذا نظرنا إلى الديوان بعامة . . المكون من أربع عشرة قصيدة ، نجد أنه ينقسم إلى ثلاثة اتجاهات من حيث الموضوع الشعرى ، يحتوى كل اتجاه على مجموعة من القصائد . . وبالتالى يكون لدينا ثلاث مجموعات :

المجموعة الأولى :

تشمل أربع قصائد هى : « بقايا بقايا » ، « لأنك منى » ، « شىء سيبقى بيننا » ، « عذراً حبيبى » ، وهى فى الغزل أو مناجاة المرأة كما يبدو إلا إذا كانت المرأة هنا ــ المخاطبة ــ رمزاً للوطن الأم ، أو الأرض أو نحو ذلك . وهو ما لا أريد أن أؤكده لأن القصيدة لا تبوح بكل شىء لقارئها ، بل تبقى شيئاً لنفسها ، وبالتالى يترك الرمز هنا للتأويل البعيد .

المجموعة الثانية :

وتشمل ثلاث قصائد وهى : « لأنك عشت فى دمنا » ، « إلى نهر فقد تمرده » ، « يا زمان الحزن فى بيروت » ، وهى تناجى فى وضوح ثلاثة معالم رئيسية فى وطننا العربى . القدس ونهر النيل وبيروت فانتقل الرمز هنا من المحور إلى جزئيات العمل الفنى ، ووظفه الشاعر داخل معطيات الصور واللغة .

المجموعة الثالثة :

والكبرى فى الديوان تشمل سبع قصائد هى : « وضاعت ملامح وجهى القديم » ، « على الأرض السلام » ، « مرثية الطائر الحزين » ، « ويبقى السؤال » ، « ولا شىء بعدك » ، « موتى بلا قبور » « المغنى الحزين » ، وهى قصائد يتناول فيها الشاعر الواقع وأزمات العصر الاجتماعية فى الأمة وتاريخها المعاصر مستخدما الرمز محوراً وجزئيات معاً ، وفى تصوير الذات المعانية والمعبرة أولاً ، غير منسرح على مجرى الأحداث بمعزل عن هذه النفس ثانياً ، أى نجح الشاعر فى التجريد الموضوعى والتجسيد الذاتى معاً .

ولكن مع هذا التقسيم لا تفقد القصائد رابطة النسب بين بعضها

البعض ، ولذلك فقد تتشابه القصيدة مع أخوات لها من مجموعة أخرى . فى خصائص معينة . . وبالتالى لا يفقد الديوان التلاحم العضوى بين أنسجته المختلفة . . .

نلاحظ أول ما نلاحظ فى الديوان بعامة ، وفى المجموعة الأولى بخاصة ظاهرة الانسياب أو الذوبان فى الأشياء أو الموجودات ، ورؤية الآخر من خلالها ، وهى رؤية عميقة من الشاعر فى تصوره وتعبيره معاً عن هذا « الآخر » من ناحية ، وإبراز كينونة تلك الموجودات على مسرح الوجود أمامه من ناحية أخرى . .

فى المجموعة الأولى مثلا نرى أول ما نرى تصوير الشاعر للمرأة من خلال ما يراه أمامه ، أى أن عنصر المرأة هنا ليس موضوعاً منفصلاً عنه ، بل يتحدث عنها من خلال ذاته ومن خلال شعوره بما حوله من واقع يقول :

لماذا أراك على كل شىء بقايا . . . بقايا ؟
إذا جاءنى الليل ألقاك طيفاً
وينساب عطرك بين الحنايا
لماذا أراك على كل وجه ؟
فأجرى إليك وتأبى خطايا

فالشاعر يتساءل كيف أن الأشياء حوله تحمل من تلك المرأة شيئاً ؟ فهى ليست موضوعاً محايداً يتجه إليه الحديث مباشرة ، بل موضوع ينسرح وينساب فوق الكائنات ويذوب فى الأشياء . وهذا حدث نتيجة البعد الجسدى . . وبالتالى بات الشاعر يبحث عنها فى وجوده هو . . فرآها . . لأنه شعر بالنقصان بدونها . . ويظل يردد صيحته :

لماذا أراك على كل شىء
كأنك فى الأرض كل البشر ؟

وهذه الرؤية فى أعماقها رؤية الشاعر لذاته ، رؤية الآخر فى ذاته ، فأمامنا الآن صورة رمزية ذاتية ، أى نظرة زمنية رحبية ترد الوجود الى الذات وتراه فيها . نلاحظ أيضا ظاهرة أخرى بالإضافة إلى ظاهرة الانسياب أو الذوبان فى الأشياء ، هذه الظاهرة هى اللجوء أو الملاذ طلباً للراحة والسكينة من ناحية ، ونشدان الاكتمال النفسى والجسدى من ناحية أخرى ـ وهو استمرار للتعبير عن الذات أيضا . . . فالشاعر فى واقع الأمر يهرب منها إليها . . فهى موجودة معه فى كل مكان :

وكم كنت أهرب كى لا أراك
فألقاك نبضاً سرى فى دمايا

فكأن الشاعر لجأ إليها فيما حوله لأنه فقدها حساً . . فهو يراها طيفاً لا جسداً . وهكذا بدأ بهذا الموقف وانتهى به ، وهو يجسد محور القصيدة كلها .

فى القصيدة الثانية « لأنك منى » نرى نفس تصوير الشاعر للمرأة من خلال ذاته . . فنجد الشقاء فى البعد :

تغيبين عنى
وأمضى مع العمر مثل السحاب
وأرحل فى الأفق بين التمنى
وأهرب منك السنين الطوال

فبدأ بتجسيد موقفه الحالى المأسوى ـ الضياع بعدها . . ومحاربة الزمن له :

ويولد فينا زمان طريد
يخلف فينا الأسى والتجنى

وإذا كان الشاعر فى القصيدة السابقة يجسد حضور المرأة فى الأشياء ، فهو هنا يجسد غياب النفس المعانية بغياب المرأة ، أى أن انسياب المرأة فى الأشياء وذوبانها فيها يتم وجوداً وعدماً :

وأعلم أن الذى غاب قلبى
وأنى إليك لأنك منى . . .

فغيابها هنا غياب له ، كما كان حضورها حضوراً له فى القصيدة السابقة . .

وبالتالى يكون الاكتمال والامتزاج موجودين فى كلا الموقفين ، ولكن الأول موقف الحضور والثانى موقف الغياب . .

والغياب هنا لا قيمة له فى حقيقة الأمر ، لأن العبرة ليست بالحضور الجسدى ، بل بالحضور النفسى الذى يجسده الحب والشعور بالاكتمال :

بعيدان نحن ومهما افترقنا
فما زال فى راحتيك الأمان
تغيبين وكم من قريب
يغيب وإن كان ملء المكان . .

فالاتحاد النفسى لا يؤثر فيه بعد مكان ولا مرور زمان :

فلا البعد يعنى غياب الوجوه
ولا الشوق يعرف . . قيد الزمان

وبذلك تجاوزت الصور الشعرية للمرأة عند الشاعر حدود الدلالة الحسية الضيقة ، وارتكزت على الإيحاء الرحب ، وليس على تقرير الأفكار أو عرضها . .

فى القصيدة الثالثة « شىء سيبقى بيننا » تخفت ظاهرة الانسياب فى الأشياء وتبرز للغاية ظاهرة « اللجوء » متجاوزة مجرد الحضور والغياب إلى بيان الشعور بالأمان والراحة :

أريحينى على صدرك
لأنى متعب مثلك

فإذا كان الشاعر يرى اللجوء ضمن الحضور والغياب فى القصيدتين السابقتين فهو هنا يرى اللجوء أساساً ، ويعرض محاربة الزمن له ، وبالتالى فالشعور بالراحة مطلبه :

وجئت إليك تحملنى . .
رياح الشك للإيمان
فهل أرتاح بعض الوقت فى عينيك ؟

ولا قيمة للحضور الزمنى ماضياً كان أو حاضراً ، فالعمر يحسب

ويقيم بلحظات الحب . . فليس هناك أزمان للعشاق سوى لحظات عشقهم :

وقد نهفو إلى زمن بلا عنوان
وقد ننسى وقد ننسى
فلا يبقى لنا شيء لنذكره مع النسيان . .

وكذلك غياب المكان :

زمان القهر علمنا
بأن الحب سلطان بلا أوطان . .

فالمكان أيضا تلاشى واقعياً ليصبح رمزيا داخل التشكيل المكانى للصورة نفسها ، فلا مكان فى الحقيقة سوى الأطلال ـ كما قال ـ وأضرحة من الحرمان . . .

فى القصيدة الرابعة أو الأخيرة فى هذه المجموعة وهى « عذراً حبيبى » تبدو ظاهرة اللجوء بصورة أقوى ، فالقصيدة برمتها تمثل صورة من صور هذا اللجوء العشقى ، وإذا كان الشاعر يمنح محبوبته أزهار السعادة والأحلام ، فقد اضطر يوماً إلى أن يمنحها بعض الأحزان ، فالسعادة لا تدوم طيلة العام ، فأحيانا تأتى الأحزان ويرمز لها الشاعر بأزهار الشتاء ، حيث يختلط الزهر ـ الجمال والمتعة الجمالية بالشتاء ـ الانقباض والضيق ، ولم يفت الشاعر هنا أن يظهر أن الامتزاج هذا يبدو أيضا فى الحضور والغياب واللجوء فيقول :

فى كل عام كنت أحمل زهرة
مشتاقة تهفو إليك
لكن أزهار الشتاء بخيلة
بخلت على قلبى كما بخلت عليك

إذا انتقلنا إلى المجموعة الثانية نجد أولها قصيدة « لأنك عشت فى دمنا » . . وفيها يعرض الشاعر لمأساة القدس فى شكل جديد ، لأن المأساة الأساسية المجسدة فى المدينة المقدسة ظهرت من خلال الحب . . فالشاعر يناجى محبوبته :

وحين نظرت فى عينيك
لاح الجرح والأشواق والذكرى
تعانقنا . . تعاتبنا
وثار الشوق فى الأعماق
شلالا تفجر فى جوانحنا
فأصبح شوقنا نهراً . .

ولا نعرف إلى الآن أنه يتخذ من هذا الموقف وسيلة للحديث عن تلك المدينة ، حتى لتظن أن القصيدة محض غزل ، ولكن شيئا فى هذه المناجاة يدل على صلة كانت ثم عادت مع ذكرى المدينة عندما كانت حرة :

زمان ضاع من يدنا
ولم نعرف له أثراً
تباعدنا . . . تشردنا
فلم نعرف لنا زمنا
ولم نعرف لنا وطناً

ترى ما بالنا نبكى
وطيف القرب يجمعنا

فعلى ربى هذه المدينة كانت بداية هذا الحب والارتباط ، فالحب تكمله وتجسده المدينة الحرة الأصيلة ، لا المدينة بحالها التى صارت إليها . وكذلك فعندما عاد اللقاء بعد فراق ، لم يعد المكان كما كان ، ففى هذه الصورة استطاع الشاعر أن يتخلص من إطارية الزمان والمكان والتجاوز إلى ما يشبه الحلم ، وبالتالى تحولت المرأة المخاطبة إلى رمز للقدس نفسها ، وكلما نظر فى عينيها رأى المدينة . . وهنا نجد « ترجيعة » يحرص الشاعر على تكرارها خلال قصيدته ، حفاظاً على العلاقة بين المرأة ـ الرمز وما توحى به نحو القدس الحقيقية :

وحين نظرت فى عينيك عاد اللحن فى سمعى
يذكرنى يحاصرنى . . ويسألنى
يجيب سؤاله دمعى
تذكرنا أغانينا
وقد عاشت على الطرقات مصلوبة
تذكرنا أمانينا
وقد سقطت مع الأيام مغلوبة
تلاقينا . . وكل الناس قد عرفوا حكايتنا
وكل الأرض قد فرحت . . . بعودتنا .

ولكن الجرح الدامى أثر فى المدينة من ناحية ، واللقاء لم يكتمل بتغيب المكان الأصلى ، أو المكان فى صورته الأصلية من ناحية أخرى ، وبالتالى أخذ الشاعر ينتقل شيئاً فشيئاً من مناجاة المرأة إلى مناجاة القدس نفسها . . لغلبة الموقف المأسوى الحالى عليه ، والذى يشبهه الشاعر بالجرح :

تحسست الجراح رأيت جرحاً
بقلبك عاش من زمن بعيد
وآخر فى عيونك ظل يدمى
يلطخ وجنتيك ولا يريد . . .

فهذه الصورة نلمح فيها الذكرى والألم من خلال المناجاة . الذكرى والألم اللذان يعبران عن موقف نفسى قوى هو أساس التيار الشعورى السائد فى القصيدة لأنهما أتيا نتيجة الموقف الحالى للمدينة . . .

ونرى رد الفعل النهائى المتمثل فى الإصرار على التمسك بالمدينة ، وهنا يصل التيار الشعورى إلى قمته لينهى القصيدة بقوة واضحة فى صورة رمزية وما تحوى من عناصر : صلاة الفجر والقرآن والأمانى والمحبون ، وطلوع الشمس وغروبها ، والمآذن ، والدماء والأمجاد والأيام الضائعة ورفض النسيان ، قد تبدو جمعاً لشتات الأشياء برموز لغوية تقتصر على حشد الألفاظ فحسب ، ولكن فى الحقيقة أنها مجموعة من القيم الإيجابية المجسدة فى شكل ألفاظ تمثل موقفا مستقبلياً ـ فهى ليست مجرد تقرير لحالة ماضية قدر ما هى خلق لحالة مستقبلية أيضا . .

ومازالت ظاهرة « اللجوء » واضحة فى القصيدة :

تعالى . . بيننا شوق طويل
تعالى كى ألملم فيك بعضى
أسافر ما أردت وفيك قبرى

كذلك ظاهرة « الامتزاج » :
ما يبكيك . يبكينى
وما يضنيك . . يضنينى . .

فى القصيدة الثانية من هذه المجموعة وهى : « نهر فقد تمرده » نرى الشاعر ينظر إلى الأشياء ومظاهر الطبيعة حوله من خلال وجدانه ونفسه ومعاناته ، تماما كما رأينا فى غزله ، ولئن كان فى القصيدة السابقة يخاطب القدس من خلال المرأة ـ الرمز . ومن خلال ذكرى عادت ، فهنا يتجه مباشرة إلى مناجاة النهر . فنهر النيل لم يصبح كما عهده الشاعر ، فهو ـ أى النهر ـ جزء من الطبيعة المصرية وطبيعة المصريين وروحهم وكفاحهم لا ينفصل عنهم ، ولكن الشاعر رآه المرة مختلفاً ـ كما رأى القدس من قبل ـ فأخذ يناجيه ويوبخه لأنه لا يراه النهر الذى يعرفه ، فالنهر وأرض مصر يلفظان البؤس ويلفظان اليأس ـ فلماذا استكان ؟ :

لماذا استكنت ؟
وأرضعتنا الخوف عمراً طويلاً
وعلمتنا الصمت والمستحيل ؟
وأصبحت تهرب خلف السنين
تجىء وتغدو كطيف هزيل . .

فنجد أولاً تساؤل الشاعر الذى لا يرى فى النيل ما كان يعهده . . ثم ينتقل بعد ذلك لبيان سبب هذا التساؤل لأن النيل مرتبط بالشاعر وقومه :

لماذا استكنت ؟
وقد كنت فينا شموخ الليالى
وكنت عطاء الزمان البخيل
تكسرت منا
وكم من زمان على راحتيك تكسر يوماً
ليبقى شموخك فوق الزمان
فكيف ارتضيت كهوف الهوان ؟

ثم يتناول الشاعر تاريخ النيل وعظمته وارتباطه به وبالأرض مستخدما أضواء جديدة فى تكوين صوره الشعرية وعلاقاته اللغوية فى تكثيف هذه الصور :

لقد كنت تأتى
وتحمل شيئاً حبيباً علينا
يغير طعم الزمان الردىء
فينساب فى الأفق فجر مضىء
وتبدو السماء بثوب جديد
تعانق أرض طواها الجفاف
فيكبر كالضوء ثدى الحياة
ويصرخ فيها نشيد البكارة . . . الخ

فالعلاقات بين جزئيات الصورة هنا علاقات جديدة تماماً . . هذه العلاقات كثفت الصورة وجعلتها غنية موحية فى تأثيرها . . فعندما نرى (طعم الزمان ، فجر مضىء ، تعانق أرضا ، طواها الجفاف ، ثدى الحياة . . . الخ) نشعر بعالم ضخم يموج بالعلاقات الموحية مما جعل التأثير مضاعفاً فياضاً . فاستطاع الشاعر ـ من خلال رؤيته النفسية ـ أن يجعل من النيل والمصريين شيئا واحداً يخاطب هذا فى ذلك أو العكس ، كما استطاع من خلال هذه الرؤية أيضا أن يضمن صيحته هذه عظمة النيل وشموخه وجبروته على مدى التاريخ . . مجسداً هذا كله داخل إطار بنيوى قوى باستخدام التكرار اللغوى والاستفهام وعبارة : « الاستكانة » فنراه يكررها فى أجزاء مختلفة من القصيدة .

فى القصيدة الثالثة من المجموعة : «يازمان الحزن فى بيروت » يصل الشاعر إلى قمة المواجهة والتصريح . . حيث يبدأ الشاعر مباشرة بمناجاة هذه المدينة المنكوبة :

برغم الصمت والأنقاض يابيروت
مازلنا نناجيك
برغم الخوف والسجان والقضبان
مازلنا نناديك
برغم القهر والطغيان يابيروت
مازالت أغانيك
وكل قصائد الأحزان يابيروت
لا تكفى لنبكيك . . . .

ثم ينتقل الشاعر إلى « كشف الحقيقة » ـ كشف الزيف والخداع ، وأن الأيام سوف تظهر للناس حقيقة الأمر :

سوف تجىء أيام تحاسبنا
فتخلع ثوب من خدعوا
وتكشف زيف من صمتوا
وسيف الله يابيروت رغم الصمت
سوف يظل يحميك . . .

فالشاعر من خلال النداء « يابيروت » يعرض لنا مأساتها كاملة . . وكما رأينا فى حديثه عن النيل وجبروته ومجده وصلة الشعب به ، نراه هنا يعيد نفس الموقف فى بيروت :

(ويابيروت)
يانهراً من الأشواق
عاش العمر يروينا
وياجرحاً سيبقى العمر . . كل العمر
يؤلمنا ويشقينا
وياغرناطة الفيحاء
هل ضلت مساجدنا
وهل كفرت ليالينا ؟ . . . .

ثم ينتقل أيضا إلى توبيخ نفسه وقومه . . وأنه لا يصح أن يترك المدينة هكذا لأن فى فنائها فناءً له :

غدوت الآن يابيروت بركانا
كبئر النار يحرقنا

ويسرى فى مآقينا
حرام أن نراك اليوم وسط النار
هل شلت أيادينا ؟

ثم يصور الشاعر ماجناه أصحاب بيروت أنفسهم عليها مستخدماً من رمز الحلم هنا عنوانا على الأمل المنشود فى عودة المدينة إلى ما كانت عليه :

وأصبح حلمهم سيفا
بأيدينا قطعناه . . .
إله فى سكون الليل
بالحلوى صنعناه
وعند الصبح كالكفار
فى صمت أكلناه . . .

فالحلم أو الأمل فى عودة بيروت تلاشى أو كاد تحت وطأة التشفى والشماته بأن بيروت تجنى ثمار لهوها وقصفها وهنا استطاع الشاعر أن يكثف رمز الحلم بأن جعله يمثل الماضى (تاريخا ، وأمجاداً ، وأعراضاً) ويمثل المستقبل (وحدة المدينة وعودتها إلى ما كانت عليه) ويمثل ما أضعناه ، وأغفلناه . فمزج بين الرؤية فى الماضى والرؤية فى الحاضر والمستقبل ، كما استطاع أن يمزج أيضا بين رؤية الواقع على أرض بيروت كمدينة لهو وعبث كما قيل عنها وبين رؤية ذلك الماضى تاريخا وأمجاداً كما قال .

ثم ينهى الشاعر هذا الموقف المأسوى الذى يفيض حزناً وألماً ببريق الأمل الذى لم يفقده الشاعر الذى يرفض أن يعيد البكاء الأخير على بيروت ، كما كان البكاء الأخير على قرطبة الأندلسية :

وهل نبكى على ملك
توارى فى خطايانا ؟
بكينا العمر يابيروت
عند وداع قرطبة
فهل سنعيد ما كانا ؟
يهون العمر يا بيروت من يدنا
ودين الله ما هانا . .

وهنا نجد نفس التيار الشعورى النفسى المستمر من أول القصيدة إلى آخرها كما فى القصيدتين السالفتين : المناجاة ـ الموقف المأسوى والحزن ـ الأمل والحماس فى عودة الأمر إلى ما كان عليه . . وأظهر الشاعر هذا كله من خلال صور مكثفة محتوية على لغة موحية رامزة تجسد اللحظة الحاضرة والماضى والمستقبل معاً ، وقد اعتمد الشاعر أساساً على وحدة الشعور المثار المرتبط بذكرياته وتاريخه العاطفى الخاص ، وبالتالى لم تتابع جزئيات القصيدة تتابعاً منطقياً ، قدر تتابعها نفسياً وهذا سر تأثيرها وإمتاعها .

بعد عرض هذه القصائد الثلاث يمكن أن نقول إن ظاهرة « درامية التفكير الشعرى » بارزة فيها ، فالتفكير الدرامى فى الشعر الحديث تفكير موضوعى حتى وإن كان المعبر عنه أو التيار السائد موقفاً نفسياً أو شعوراً ذاتياً ، فذات الشاعر لا تقف وحدها ، فهى مستمدة ـ فى موقفها الشعورى والتعبيرى ـ من ذوات أخرى حولها ومواقف أخرى تعيش داخلها ، فالذات والموضوع معاً وما بينهما من علاقات متبادلة هما اللذان يكونان الموقف والفكر والشعور داخل البنية الدرامية الموضوعية للحياة العامة . . وهذا ما رأيناه بصدق فى قصائد الشاعر عن المعالم الثلاثة الرئيسية فى وطننا العربى .

ننتقل بعد ذلك إلى المجموعة الأخيرة وهى أكبر مجموعات الديوان ، وهى تتميز برؤى رمزية غير موجهة إلى شىء معين ، ولكنها تبرز من خلال المعاناة النفسية والحوار الجدلى مع الذات والإحساس بها من خلال وضع اجتماعى وأزمات العصر والحياة .

فى القصيدة الأولى « وضاعت ملامح وجهى القديم » نرى الشاعر يبحث عن هويته الحقيقية بعد التروى فى بؤرة زيف العصر ورياء المجتمع . حتى إنه لم يعد يرى حقيقته الأصيلة . فالوجه هو الرمز الأساسى المجسد للموقف ـ ويتساءل الشاعر : أين أنا الآن ؟ وأين ما كنت فيه والذى لم أعد فيه ؟ . . . ولكن عبثا يحاول :

« نسيت تقاطيع هذا الزمان ،
نسيت ملامح وجهى القديم »

فاتخذ الشاعر من دلالات الجسد أو الوجه بصفة خاصة إيحاءات رمزية لأشياء شتى تجمعت معاً لتعطى التكثيف المطلوب للصورة التى يريدها الشاعر .

ثم ينتقل إلى موقف التلاشى التام والذوبان فى العدم :

فما عدت أسمع غير الحكايا
وأشباح خوف برأسى تدور
وتصرخ فى الناس :
هل من دليل ؟
نسيت ملامح وجهى القديم . .

وهنا أضاف الشاعر إيحاءات رمزية أخرى من دلالات جديدة : أيام العمر ، الفم والصمت ، كلامه معاد ، الصوت بقايا رماد ، أشباح الخوف . .

وهى كلها تجسد موقف فقدان الهوية الأصلية وأصبح الشاعر ـ نتيجة لذلك ، لا يرى فى ملامح وجهه سواء الطارئة (دوائر العيون ، الشحوب ،) أو المتغيرة (الصوت ، النطق ، الدم . .) الوجه القديم . . ونستطيع القول بأن القصيدة كلها صورة للوجه أو صورة للنفس من خلال الوجه تدل على الباطن أو داخل إنسان وجد نفسه فى صراع مع متغيرات العصر وما يجره ذلك من زيف ورياء . . وعندما تماشى قليلاً معه . . وجد أنه لم يساير عصره قدر ما فقد من هويته ومبادئه أى مافقده أكبر مما اكتسبه . . ولكن عندما أراد العودة لم يستطع . فاستطاع الشاعر أن يصور مجتمعاً من خلال « صورة إنسان » يرمز له بالوجه أو بملامح الوجه ، أى لم يقصد أن يصور « محسوسات » قدر تصوير مدركات ذهنية معينة لها دلالاتها وقيمها الشعورية المرتبطة به كإنسان أولاً داخل مجتمع معين فى موقف معين ، وبالتالى استطاع فى هذه القصيدة تجاوز الدلالات الخارجية الظاهرة للأشياء بحثا عن جوهرها وأعماقها .

فى القصيدة الثانية من المجموعة : « على الأرض السلام » نرى الصوت الغائب بعد أن رأينا الوجه الغائب . . وكلاهما فى حقيقة الأمر تعبير عن موقف النفس الشاعرة إزاء مجتمع ضاعت فيه الهوية . . ولم يعد للصوت والنداء قيمة . . إذن فلا معنى للسؤال :

لقد تشكلت القصيدة من خمسة مواقف تمت تباعاً . ولكن الشاعر ربط بينها من خلال الاتجاه الشعورى النفسى الواحد ، وما قيل تقريباً عن القصيدة السابقة نراه فى هذه القصيدة ، فإعادة الأحرف للكلمات والصوت للنغمات هنا ، هى إعادة لملامح الوجه القديم فى القصيدة السابقة . . ولكن نلاحظ هنا أن الصور الشعرية تقترب من الصور التركيبية الوجدانية أكثر من اقترابها من عالم الواقع . . . وهذا يخالف القصيدة السابقة ، أى أن الوجدان الداخلى للشاعر وتعبيره عنه برز أقوى مما لو كان تعبيراً عن المجتمع من خلاله . . حتى وإن كان موقف الشاعر هنا أصلاً إزاء المجتمع . . فالألفاظ وما توحى به ما تزال تدور حول الوجدان الداخلى كما قلت ولم تعطنا ذلك البعد الاجتماعى الذى شعرنا به ورأيناه فى القصيدة السابقة ، وإن كنا نشعر فى دخيلة أنفسنا أن هذا الموقف جاء أصلاً من علاقة بين الشاعر ومجتمعه . .

القصيدة الثالثة فى المجموعة « مرثية الطائر الحزين » قصيدة تصور تاريخ حياة إنسان يمر به قطار العمر وتستعرض أيضا تاريخ مجتمع مرت به ظروف مختلفة واتجاهات غيرت أهواءه ، قصيدة يشع فيها الرمز بقوة هى قصة إنسان منذ أن افترق عن أمه ، والأم هنا رمز للوطن أو الأرض ، والشاعر يصور التتابع الذى يجرف الإنسان المسلوب الإرادة بالقطار ، فالقطار هنا رمز لشىء يسوق الناس ويجرفهم بلا إرادة لهم أو تفكير . . لم يلجأ الشاعر فى هذه القصيدة إلى حشد الكلمات الرامزة الموحية قدر حشد الصور المتتابعة الرامزة ، كل منها لحقبة معينة أو موقف معين ، والتيار الشعورى نحو حقبة اجتماعية ذات جزئيات متتابعة زمنيا وشمولية النظرة الشاعرية بحيث يرى أن هذا جعل القصيدة مرتبطة الأجزاء بنيوياً وعضوياً . هذا بالإضافة إلى ظاهرة أخرى أشرنا إليها سابقاً وهى درامية التفكير الشعرى ، ففى هذه القصيدة نحس نوعاً من الحركة فى المكان ــ الزمان معا . . والحركة من مميزات التفكير الدرامى الشعرى الحديث .

القصيدة الرابعة فى المجموعة « ويبقى السؤال » تشكل محاولة هروب من الواقع ومن الحقيقة كما رأينا فى قصيدة « قل على الأرض السلام » فقد استطاع الشاعر أن يصور انطلاق الإنسان فى بيداء الوهم ، حيث يعود الإنسان من حيث أتى . . أمان لا تتحقق ، وعود كاذبة كل شىء زيف وطلاء ، وبالتالى ييئس الشاعر من الحقيقة ، تلك الحقيقة المملة الكئيبة التى تدور به فى حلقة الوهم أو العدم . . يلجأ الإنسان إلى الحقيقة أو يبحث عنها هرباً من الواقع وما فيه من متناقضات ووهم وخيال جامح ليؤكد وجوده ، ولكنه يكتشف أنه مخدوع ، وانه لم يحقق شيئا لهذا الهرب ، وبالتالى لا يصل إلى حقيقة وجوده ولا يؤكده من خلال تلك الحقيقة فيسأمها ويطرحها أرضا ، لأن لجوءه إليها يعود به من حيث أتى .

وظاهرة الحزن بصفة عامة شائعة إلى حد ما ـ لدى كثيرين من الشعراء المعاصرين ، ولكن الحزن فى شعر فاروق جويدة ــ والقصيدة السالفة ضمنه ــ خرج عن مجرد الصرخات والأنين والبكاء إلى الإدراك الكلى لمعنى الحزن ، وشمولية النظرة إليه ، وعلاقته بالنفس الإنسانية أو الوصول إلى « لب » الحزن وعدم الاكتفاء بمظهره ، ولذا نرى الشاعر فى القصيدة السابقة يجعل الغناء حزينا ــ مع أن المفروض فى الغناء بعامة أن يكون باعثا على السرور لا الحزن ، وهو الحقيقة مزيج من الغناء والبكاء أو الجمع بين المتناقضين للوصول إلى عمق التجربة الإنسانية . .

*

بعد هذه الجولة فى ديوان « شىء سيبقى بيننا » للشاعر فاروق جويدة والتى أردنا بها فقط أن تكون مجرد المامة موجزة ، لأهم ظواهر الديوان وعناصره . . بقيت أشياء كثيرة فى الديوان تحتاج إلى مزيد من الدراسات النقدية الأخرى . . فلم نتناول عنصر الموسيقا الشعرية والتى يرى أنها ذات لون منفرد هنا جمع بين التقليد والتجديد ، ثم علاقة هذه الموسيقا بكل ما أشرت إليه ـ كذلك لم نتطرق إلى الدراسة البنيوية للعمل الفنى وكذا تحديد دور البنية اللغوية ونحو ذلك فى القصيدة الحديثة مثل الألفاظ ذات الدلالات الإيقاعية ، وسواء أكانت متكررة أم غير ذلك « أريحينى على صدرك » و « أرتاح بعض الوقت » و « سئمت الحقيقة » وكذا الاستفهامات ودورها ، كذلك استخدام لهجات المخاطبة والمناجاة والإصرار . وأيضاً لم نتطرق إلى دراسة البناء الهيكلى فى القصيدة حيث نرى لدى الشاعر لونا فريداً من « نهايات » القصائد تتميز بدلالات إيقاعية وتكرار معين . كذلك لم تتناول « الزمن » ودراسته وأبعاده ، أو الموقف من الزمن ، أو تحقق الوحدة الزمنية فى القصيدة . . ولا المكان وتصوراته أو وجوده أو تلاشيه بالتفصيل ، كذلك علاقة الشاعر بالواقع حوله وهى قضية هامة من قضايا الشعر العربى المعاصر . كذلك يحتاج الديوان إلى مزيد من بحث الموقف النفسى للشاعر على ضوء ما سبق . . وخاصة ظاهرة اللجوء المستمر والشعور بالخوف وطلب الأمان ، والانسياب فى الأشياء . . ومن الظواهر الواضحة فى الديوان عدم استخدام الشاعر للرمز ــ الأسطورة ، واكتفاؤه بالرمز ــ الواقع منطلقاً فى إطار فكرى ونفسى يحتاج من القارىء إلى كثير من التعميق والتمعن . . كذلك لم يتردد الشاعر أبدا فى هوة الغموض فلا نرى القصيدة الأحجية التى تتردد فى كثير من دواوين الشعراء المعاصرين ، وفى نفس الوقت ابتعد الديوان عن التقريرية والسطحية والابتذال . . هذا كله بالإضافة إلى تحقيق قدر عظيم من الموسيقا العذبة الجميلة فى استخدام الوزن الشعرى وغيره من الآلات الموسيقية فى القصيدة بطريقة تجمع بين الأصالة والتطوير .

الاسكندرية : د . صلاح عبد الحافظ

التى تخلق شيمة جمالية ثالثة أثناء الصراع الدائم بين الذات ، وبين الواقع .

ويعود درويش مرة ثانية ليعبر عن ذلك بالألوان ، كرمز شعرى ، وفى نفس الوقت . داخل لحظة الصراع ، والتبدّل ، والتحوّل ـ تبدو على سطح الذاكرة ، مجموعة التحديات (المادية ، والنفسية) التى رمز إليها بالطائرات ، والمدينة ، فى مواجهة الحلم ، والبرق الآتيين ، وكان ذلك الرمز « شعرياً » .

يبدأ الديوان برغبة التحوُّل ، والتبدُّل ، كوسيلة لتغيير الواقع ، والذات ، عن طريق تقمّص عناصر (الأشجار ، الأسوار ، الحراس) وهى رموز الوطن ، المواقع ، السلطة الاستعمارية .

ـ وأريد أن أتقمّص الأشجار : ص ٣٨١
ـ وأريد أن أتقمّص الأسوار ص ٣٨١

، . . . . .

ـ وأريد أن أتقمّص الحرّاس ص ٣٨٢

لكنه يكتشف فى نفس الوقت أن كل شىء كاذب ، وأن التقمص زيف ولن يؤدى لحلّ لمشكلته ، ويكتشف أنه :

تحوّل الرؤية فى ديوان "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"

د. مدحت الجيّار

« تلك صورتها وهذا انتحار العاشق »

يقوم ديوان محمود درويش على حالتين من حالات التناقض والتضاد تكمل دورة كاملة بالاتحاد فى النهاية ، وهما محورا الصراع ، داخل الديوان ، إذ يمثلان التناقض الحاد ، وعلاقة الضدية ويبدوان متصارعان ، ثم يتحدان ، ليخلقا نفس الجو المتناقض المتضاد من جديد ، وهكذا ، حتى يتم الحل .

ولقد عبّر الشاعر عن هذه الحالة بطريق الألوان مرّة ، ثم عن طريق علاقة الحضور ، والغياب ، ثم بالأصوات ، والصرخة ثم بالأرض ، والجسد ، حتى يأتى لمرحلة التبدّل ، والتحوّل

ـ قد كذب النخيل عليه . ص ٣٨١

، . . . . .

ـ قد كذب المساء عليه . ص ٣٨١

، . . . . .

ـ قد كذب الزمان عليه . ص ٣٨٢

ويبدأ انتحار العاشق ، يتوازى ، التقمص واكتشاف الزيف يتوازى مع نفيه خارج الوطن . وكأنه انتحر :

ـ احتجاجاً
أووداعاً
أو سدى . ص ٣٨٣

وهى أوجه سلبية أيضاً تضاف إلى التقمص ، والـزيف ، والنفى ، فما قيمة الاحتجاج ، أو الوداع ،

لابد من اكتشاف القانون ــ قانون الصِّراع .

وهنا يبدو وجه آخر من أوجه الصراع (التضاد ــ التناقض) فى حالتى : الحضور ، والغياب ، بين القوْل ، والغياب عن الوطن ، لذلك هو الحاضر المر ، والآتى المنتظر ، هو واحد ــ يحمل وجهى التناقض :

ــ أنا المتكلّم الغائب ص ٣٨٥

، . . . . .

ــ أنا المتكلّم الغائب
أنا الحاضر .
أنا الآتى . ص ٤٠٥

وتبـدأ الصورة الشعـريـة وضعهـا الـرمـزى ، متمثلة فى الألوان .

وتبدأ الألوان تأخذ رمزيتها الشعرية : السواد ، والحبيبة (الوطن) فحم ، فى انتظار البرق ، محقق المجىء :

ــ والصوت أسود
كنت أعرف أن برقاً ما سيأتى
كى أرى صوتاً على حجر الدجى
والصوت أسودْ ص ٣٨٤
حبيبتى فحم
ــ كتبت .
ــ وكنت أعرف أن برقا ما سيأتى ص ٣٨٥

ويأتى البرق حين يضىء تفاح المدينة ، فى زمن الدخان ، وتمر الأغنية القصيرة عليه حين يشتعل نحـاس الرصـاصة ، ويكون موعد البرق الآتى موعداً للنحاس الدّخانى .

لذلك ، فالدخان الأسود يأخذ نفس دلالة اللون الأسْود ، ويأخذ التفاح دلالة البرق .

ففى قول درويش :

ــ وأحب قبل الحب
فى زمن الدخان يضىء تفاح المدينة .
ــ تنزل الرؤيا إلى الجدران .

، . . . .

ــ فى زمن الدخان يجّىء السجانُ صورتَهُ . ص ٣٨٦

، . . . .

ــ الآن أغنيتى تمر على مدن السـواد ص ٣٢٩

، . . . .

ــ موعدنا النحاس الدّخانى ص ٤٢٩

ومن صـراع الأضـداد : (الحـاضـر الآتى) ، (السـواد الدخان ، البـرق التفاح) يتحـوّل اللون ، يتحوّل الصـوت الأسود ، صوت الحبيبة الفحمية ، إلى صوتٍ أخضر نضر ، هو إما صوت السلاسل وإما صوت البلابل

ــ والصوت أخضر
إن شلال السلاسل ، والبلابل يلتقى فى صرخة
أو ينتهى فى مقبره
والصوت أخضر . ص ٤٥

لكنه وسط السواد ، والدخان ، والخضار ، لون ثـالث ، محايد هو لون الجمود الرمادى يقف كرمز شعرى يدل على حالة التوسط ، والحياد التى تبقى على الجرح نازفاً .

ودرويش يعـدد أصواتـه هنا بـين البـرتقـال ، والجـرح ، والشاعرليصل إلى البرتقال ، وإلغاء الجرح .

ــ كثر الحياديون ، أو كثر الرماديون .
ــ قال البرتقالُ : أنا حيادى رمادى .
وقال : ما أصل العقيدة ؟!
وقلتُ : أن أمشى فيك كى ألفيك . .
كى أشفيك منى . ص ٣٩٨

إلى هنا تنتهى « الحركة الأولى » من الديوان ، لتبدأ الحركة الثانية فى عرسه ، فى أوج الزفاف ، وتبدو « الطائرات » رمزاً للتحدى ، الذى لا قبل للشاعر به ، تحدُّ أعلى ، فى السماء ، وهو على الأرض ليلة عرسه ، تمر الطائرات فى يومه (الأسود ، الـدخـانى ، الفحمى) ، وفى حلمـه (البـرق ، التفـاح ، البرتقال ، الأخضر) .

ــ كنت فى أوج الزفافْ
الطائراتُ تمرُّ فى عُرْسى ص ٣٨٤

، . . . .

ــ وإن الطائراتِ تمرُّ فى يَوْمى ص ٣٨٥

، . . . .

إن الطائراتِ تمرُّ فى يوْمى ، وفى حُلمى تمرُّ الطائرات
فأشتهى ما يُشتهى ص ٣٨٥

، . . . .

ــ والطائرات تعودُ من عُرسى . تُغادرُنى بلا سبب .
فأبحث عن تقاليدى . . وموْتاىَ الذين يحاصرون الليل .
يقتربون من صدرى ، ويزدحمون فى صدرى ،
ولا يصلون لا يصلون . ص ٣٩٠

وحين تهز الطائراتُ كلَّ شيء ، الشيء ونقيضه ، الحاضر ، والمستقبل ليس لدى الشاعر إلاّ الثبات ، والتمسك بالموروث (التقاليد/الأجداد/الوطن) الموجود داخل الذات الشاعرة ، ويصبح التحدى ، فى مواجهة الطائرات ، وبالمحافظة على : الذات/الوطن ، وهما شىء واحد لحظة التحدى ، هما الحاضر ، والغائب (الذات/الوطن) (اللغة/الفعل) .

نتيجة لهذا التحدى المخيف يرفض الشاعر كل شىء ، ويصبح مرّة أخرى فى تضاد جديد ، وتناقض جديد (أعنى فى صراع جديد) ، هو فى جانب ، و (المدينة ، القصيدة ، العلاقة ، البداية ، النهاية ، الأسماء ، القرنفل ، البرتقال ، المملكة ، السماء ، محاكم الموتى القيد قومياً ، وراثة الزيتون ، المغنى ، اعتقال المعركة) فى جانب آخر .

يقولُ درويش :

ــ أنا ضد المدينة ص ٣٨٩ ، ص ٣٩٨ .

، . . . .

ــ أنا ضد القصيدة ص ٣٨٩

، . . . . .

ــ ضد العلاقة
أنْ يجيىء الوجه مثل الزرقة الخضراء
ص ٣٩٣ ، ٣٩٩ ، ص ٤٠٠

، . . . .

ــ أنا ضد البداية ص ٤٠٠

، . . . .

ــ أناَ ضد النهاية
أنْ يكون الشىء أوله ، وآخره ، وأذهب .
هذه لغتى ص ٤٠١

، . . . .

ــ أنا ضد العلاقة ، والبداية ، والنهاية . ضد أسمائى .
أنا المتكلم الغائب ص ٤٠٢

، . . . .

ضد القرنفل . . ضد عطر البرتقال
إذنْ مع من ؟
إنه مع اليد الأخرى . .
التى تلج السلاسل . والسنابل . ص ٤٠٦

لهذا ينادى أصدقاءه ليحدد طريق التضاد من جديد :

ــ يا أصدقاء البرتقال ــ الزينة اتحدوا . . !
فنحنُ الخارجين على الحنين . . الخارجين على العبير .

ونسير ضدُّ المملكة
ضد السماء لتحكم الفقراء
ضد محاكم الموتى
وضد القيد قومياً
وضد وراثة الزيتون ، والشهداء
نحن الخارجين من العراء لتلبس الأشجار أثواب السماء
نسير :
ضد المملكةْ
ضد المغنى
ضد اعتقال المعركةْ ! ص ٤٠٧

وحينما يصل الصراع إلى هذه النتيجة الرافضة لكل شىء تقريباً ، لا يرفض الشاعر ذاته ، الذات الواعية (بذاتها) وهى بداية المرحلة الجديدة لحسم الصراع ، والوصول إلى الحل البديل داخل الشاعر (والديوان) الذى يأتى من إعادة تشكيل الواقع من جديد :

ــ كان ينتظر المفاجاة ــ الجدار
يقول : يوم ما سيأتى من هواء البحر ،
أو من خصرها المشدود بين الماء ، والأملاح

خصرها
يدها
نعاس جفونها
وبروق ركبتها ص ٤٠٨

يتحول الموقف الجمالى من محاولة إعادة تشكيل الواقع حتى يتشكل الآتى : البديل/الحل/ ، إلى البحث عن بداية هذه المحاولة . ولا مفرَّ من الدخول إلى بؤرة الصراع ، لأنها البداية الحقيقية إنها الأرض/الذات/ ، ويتغيَّرُ الرفضُ المطلقُ ، إلى قبولٍ مشروط :

ــ والأرض تبدأ من يديه . وكان ضد الأرض . .
ضد مساحة الصدق التى تأتى وتذهب فى الفصول ص ٤٠٩

، . . . .

ــ والأرض تبدأ من يديه ، ومن زغاريد القرى البيضاء
الأبجدية فوق ألغام الحروب ، وخلف أبواب النهار
والأرض تبدأ من يديه ، ومن نهايتها . ص ٤١١

البداية/الأرض/ ، من/يديه يحدد بقية الأدوات التى تنتهى بقرار/العودة إلى الأرض ، بعد أن يتحد مع الأرض ليصبح جسمه جسمها ،

ــ من أين يبدأ جسمه ؟

من كل قيدٍ وانكسار . ص ٤١٣

، . . . .

ـ منْ أينَ تبدأُ أرضُهُ ؟
من جسمهِ المحتلّ بالمستعمرات .
الطائرات . . الانقلابات . الخرافات . الأناشيد الرديئة ،
والمواعيدُ البطيئة . . ص ٤١٤

، . . . .

ـ منْ أينَ يبدأُ صَوْتُهُ ؟
منْ أوّلِ الأيّام حينَ تبارزَ الحكماءُ فى مدحِ النظام
ومتعة السفر البعيد ص ٤١٥

وبعد هذه الإجابات التى حددت بوصلته ، يصرح بأن الحل فى طلب العودة لأرض على أى حالة تكون حيّة ، أو ميّتة ، قديمة ، أو جديدة :

ـ وأريدُها :
من ظلِّ عيْنيها إلى الموج الذى يأتى منَ القدمينْ ،
كاملة الندى ، والانتحار .
وأريدها :
شجرُ النخيلِ يموتُ أو يحْيا . ص ٤١٦

. . . .

وأريدها :
من أوّلِ القتْلى وذاكرةِ البِدائيين
حتى آخر الأحياء ص ٤١٧

فلا فكاك من العودة ، لأنها (الحل الوحيد (البديل/ الوحيد)

الهدف/ الوحيد ، لأنه قد اختلط بها ، وأصبح جزءاً من ترابها (لقد اتحدا) فلا مناص من العودة ، حتى يعود النصفان إلى اتحادهما الأوّل حين كان جسمه ذرات ترابها ، وكانت هى البدن ، والقبر ، والوطن فى آن :

ـ أعودُ . .
لأنّها ذراتُ جِسْمى . أىُّ ريح لمْ تُبعثرْنى على الطرقات
كان السجن يجمعنى . يرتبنى وثائق أو حقائق ص ٤١٩
أىُّ ريح لا تبعثرُنى
أعودُ . .
لأنها كفنى . أعود لأنها بدنى
أعودُ
لأنها
وطنى
أعودُ . ص ٤٢٠

وما دور القصيدة عند العودة ؟ ستكون هى المسافة بين الضفتين .

ـ لكنّ المغنىَّ قال قرب الموت :
إنّ الفرق بين الضفتين قصيدتى
وأراد أن يلغى الوطن
وأراد أن يجد الوطن ص ٤٢٣

إنه الاتحاد ، وفناء كل طرفٍ فى الآخر (الأرض/الشاعر) يتحد (الهجرة ـ الخوف ـ الهزيمة) بـ (النصر ـ الجسر ـ العودة) فى لحظة الخلْق التى تتميز بصراعِ النقيضين فى آن . يتحدد الأنا والأنت ، ليأتى الغائب ، ويغيبُ الحاضر ، وتتبدّل الألوانُ ، والأصوات ،

ـ الآن تنتحرينَ . . تنتصرينَ . . تنطفئينَ . . تشتعلينَ فى
الميدانِ والنسيانِ
دقت ساعةُ الدم
دقت ساعة الموتى
ليفْتتحوا نشيدَ الفرقِ بينْ العشقِ واللغةِ الجميلهْ .
هو أنتِ
أنت أنَا
يغيبُ الحاضرُ العلنى .
يأتى الغائبُ السرى . .

حتى يتّحد الوطنُ ، والذاتُ فى صوتِ الشّاعِرِ/المغنىِّ/ القصيدة/

يلتحمان ،
يتحدان فى المتكلم المفقود بينَ البحرِ ، والأشجارِ ، والمدنِ الذليلهْ
والآن أشهدُ أنّى غطيتُه بالصمتِ قربَ البحر . .
أشهد أنّى ودعته بين الندى والانتحار .
قال : انتحرتُ . وردَّ معتذراً : أتيتُ .
وقال حارسُه الزمانىُّ : انتحارك انتصار
الانتحار ـ الانتصار . يمدُّ جسراً
هكذا يبنون نهراً
قال : ماتوا
ردَّ معتذراً : لقد وَضعوا حُدودَ الانتحار . ص ٤٣١

وبذلك يكون الدم وسيلة الالتحام والاتحاد ، يكون الموت/ الانتحار بداية الانتصار ، وجسر العودة عبر نهر الدم ، لتصبح

حـدود الانتحار ، هى حـدود الحيـاة والانتصـار ـ ، الحيـاة بالموت ، والموت جسر الحياة .

وعند النهاية ، تتحدَّدُ صورة الأرض (صورتها) ، ويتحدَّدُ (انتحار العاشق) .

وما أقوى الريح التى تقتلع المسافات بين الشاعر ، والوطن (الأرض) ، بين الموت ، وبين الحلم ، إنه دمنا ، لذلك :

ــ نحن الريح نقتلعُ المراكبَ والكواكبَ
والخيامَ مع العروس الزائفه . . ص ٤٣٦
، . . .
ــ وأعددنا لك المهدَ الحضانة والجبلْ
والحلم يشبهنا
ويشبهك المغنِّى والمنادى والبطلْ
والحلمُ يأخذ شكلَه
فيخاف
لكن المدينة واقفهْ
فى شعلة النارِ الطليقة
فى شرايين الرجال
ذوبى ! أو انتشرى رماداً ، أو جمالْ ص ٤٣٧
ماذا تقولُ الريحُ ؟
نحنُ الريحُ
نحنُ الريحُ
نحنُ الريح . . . ص ٤٣٨

القاهرة : د. مدحت الجيار



دراسة

ثنائية الموت / البعث
نموذج "مدينتى" *
لأحمد المجاطى

صدوق نور الدين

(١)

جسّد الشعر العربى القديم أفق الاهتمام بالقبيلة فهى من حيث الكينونة وحدة يلتقى فيها أفراد العشيرة كى يعبروا عن رغبتهم فى العيش ، وبالتالى يشكلوا تجمعاً له خصوصياته وقوانينه التى ارتضاها لنفسه ، أيضاً فهو مستعد للذود عنها مهما كلفه الثمن . ومن ناحية أخرى فإن القبيلة تختار شاعرها كى تمارس وجودها عن طريق كلامه الفنى ، فى شتى الظروف والحالات . من ثم ارتبط الشاعر بالقبيلة ، وحيثما عاش المنأى ذكرها وشده الحنين إليها . فأضحت بمثابة شىء يذكر ليتوالى ذكره من جديد ، فى مختلف المناسبات وعلى امتداد مسيرة الشعر العربى ، حيث تحول الحديث عن القبيلة والحنين إليها ، حديثاً عن المدينة بكل ما يمكن أن يشد المرء إليها .

ولقد أكد النقد الأسطورى بأن الحديث الشعرى عن القبيلة يعكس فى مداه الحنين إلى حضن الأم . فالقبيلة بمثابة الأم التى تبعث الحنين والرحمة والرأفة .

إذ أن كل ما يمكن أن يربط بين الشاعر والأم ، هو ذاته الذى يربط الشاعر بالقبيلة .

ففى القبيلة يرتاح الشاعر ويحس بوجوده وحريته . وأمام الأم أيضاً يحس الكائن بأنه أمام منبع الحنان والرأفة ، فيمارس وجوده وحريته باعتبار أن كل ما يبادر القيام به له وقع القابلية وليس الرفض . وهذا يدفعنا للقول مباشرة بأن ما ينطبق على القبيلة يجد معادلة أثناء الحديث عن المدينة .

ولقد اهتم الشعر العربى الحديث بالمدينة ، فذكرت مصر غيرما مرة ، ودمشق ، وبغداد ، وبيروت ، ثم البيضاء فى قصيد لأحمد المجاطى ، وآخر لمحمد الأشعرى . وسأقوم فى هذا الباب بالحديث عن ثنائية الموت والبعث فى قصيدة (مدينتى) لأحمد المجاطى ، خاصة أن هذه الثنائية تتجسد بكامل ملامحها فى هذا القصيد . فالموت معناه النهاية الأبدية ، وهو من حيث الوقع والوجود ما يخيف المرء طيلة مسيرته الحياتية ، وشغله الشاغل فى هذا الوجود . فى حين أن البعث رغبة فى الخلود والاستمرار ، وكى يتأكد ذلك يختار الإنسان الانجاب والابداع لتأكيد استمراره ، كما عبرت (ريتا عوض) فى كتابها (أسطورة الموت والانبعاث فى الشعر العربى الحديث) .

(٢)

(مدينتى صمت ، ووقفة انحناء طيّعه
وبضعة من أعظم الأسى مضطجعة
لم تعصف الريح بها منذ قرون أربعة .)

ينطلق المجاطى فى حديثه عن المدينة ، من خلال تأكيد بعد الحياد . علماً بأن المدينة المستهدف الحديث عنها هى مستقر الشاعر ، كما هو متأكد فى القصيد . فهى تعانى من صمتها ، والصمت نقيض الحركة والضوضاء . والانتهاء إليه ، يدل على أن هنالك موت يتطلب اغتياله . إذا ما ألمحنا لكون الحركة تشير إلى ديناميكية من نوع ما . لكن حين تغدو المدينة غير قابلة للمواجهة والتصدى ، بدليل وقفتها وتركيبتها الجسمية ، فإن الصورة المعادل للمدينة هى صورة الشيخ الهرم ، ذلك أن ثلة المواصفات التى أضفاها المجاطى على المدينة ، يمكن تجسيدها فى الشيخ الهرم ، فالانحناءة الطيعة تشير إلى رجل قضى ردحاًمن الزمن فى العمل ، ففقدت استقامة ظهره غير ممكنة ، ذلك أن توقه إلى الاضطجاع وحده المتأكد فتصبح الرغبة البديل شابا يتحمل مسؤولية استمرار العمل وتواصله . لذا ،

فالشيخ متأهب للموت . بينما الشاب متأهب للعصر،والمدينة الصمت ميتة أصلا . وخلفية الحديث الشعرى تتأكد فى رغبة البعث ، إذا ما أكدنا بأن عمر موت المدينة قرون أربعة . والريح كرمز للقوة أمكان لتغيير المدينة الصمت،والاضطجاع إمكان لاغتيال هذا الموت وبعثه ملفوفاً فى قالب البعث .

وإذا نظرنا إلى موت المدينة بالتحديد الزمنى المشار إليه ، نلمس انعدام الرغبة من جانب الأطراف المتواجدة إلى جانب الشاعر . فهو صوت البعث . والأطراف الأخرى أصوات الصمت والموت . وإذا كان المعادل الحق للمدينة الشيخ الهرم ، فإن وراء كل هذه الأشياء علاقات متداخلة قائمة على النهب والاستغلال .

(٣)

(فكيف أستضيف مد البحر وضوء القمر
من غير عنقود ودون قطرة من المطر) .

إن ما ينتج عن مثل هذه العلاقات الشائكة ، الافتقاد إلى العديد من الأشياء . فالبحر كقوة ، وكمتعة لا يمكن الاستئناس به ، خاصة أن النظرة الشاعرية إلى مد البحر تحمل الوقع النفسى الإيجابى ، أيضاً فإن لضوء القمر نفس الوقع . لكن حيث تكون المدينة صمتاً ، ويتم استدعاء الريح للعصف بها ، فإن ذلك يدل على سلبية العيش فى ظل هذه العلاقات الشائكة والمضطربة . حيث يلى افتقاد البحر ، وضوء القمر ، افتقاد العنقود بما فيه من خيرات تدفع للارتواء . أيضاً غياب المطر كدلالة على الخصوبة واليناعة ، وتحويل ما هو جاف إلى مناطق سقوية منتجة . وهنا نشير إلى امتلاك الوسائل الإنتاجية من جانب الأطراف الراغبة فى إبادة الكل ، والعيش للجزء .

لذا ، فيما يفتقده المرء فى هذه المدينة :
– إمكانية الراحة النفسية .
– إمكانية العيش والتواجد .

على أن افتقاد هذه الأشياء دعوة إلى الموت من خلال الصمت ، والبعث من خلال الريح . باعتبار أن استمرار ذلك غير ممكن ، مادام يعطى أحقية التواجد لأطراف دون أخرى .

(٤)

(يا ليتنى صور فأحيها أو أنى زوبعة)
(قارون أين تختفى مفاتح المدينة)

تتأكد رغبة البعث من خلال قناعة الأحياء ، ذلك أن ما عاشته المدينة من صمت وموت ، سيندثر ليحل مكانه التجدد ، إذن هنالك الموت والبعث . لكن الموت نهاية للصمت والانتكاس ، بينما البعث هو التجدد وليس الخلود التام والنهائى . إذ أن رغبة المجاطى تعكس البعد التغييرى ، كما تشير إلى نهاية علاقات متداخلة أدت إلى سلبيات عميقة الفعالية . فإذا كانت المدينة (حقل خراب) ، (مدينة لم تهدم السور) ، (مدينة تأنف أن تحمل عبء روحها) ، فلا يمكن استمرارها على هذا المنوال . من ثم تتولد الرغبة فى التمنى والأمل ، قصد التحول إلى (صور) أو (زوبعة) .

فالكلمة ستتحول من قوة إلى قوة . بمعنى آخر سيعادل الشاعر الصور أو الزوبعة حتى يفرض البعث ويغتال الموت .

لذا ، فاستدعاء قارون القوة ، وتوجيه السؤال إليه عن المفاتيح ، مفاتيح المدينة ــ وكما نعلم فإننا لا نوظف المفتاح إلا لكى نقوم بفتح ما هو مغلق مقفل ــ له دلالته من حيث وضعية المدينة ، بل من حيث الموقع الذى تحتله فى نفسية الشاعر .

(٥)

تقوم هذه الثنائية من حيث الوجود على اللفظية . وحين أسمها بهذه الصفة لا أدعى كونها تفرغ اللفظة من محتواها . وإنما نجد امتلاء اللفظة بعمق الفكرة لذا ، فشعر المجاطى شعر فكر . فى معنى آخر يقول معنى من المعانى . لكن كل شعر يهدف إلى دلالة أو رسالة للتبليغ . إلا أن الإشكال يتبلور فى لحظة توظيف الخيال . فشعر المباشرة ، يقدم الفكرة عارية من الفن . فى حين أن شعر الفن يلبس الفكرة رداء الفن .

من ثم فشعر المجاطى يقوم على تجسيد فكرة الفن . وتتوازى هذه الفكرة مع المقابل الخيالى . إذ يمكن أثناء الحديث الشعرى أن نضبط صورة معكوسة كخلفية مقارنة لما ساد وتم الحديث عنه (مثال : المدينة والصمت وأعظم الأسى بالشيخ الهرم .) فيكون التطابق شبه تام ولو فى غياب أدوات التشبيه .

ومن حيث المرجعية ، فالشعر يعود فى جذوره إلى المجتمع . فالمجاطى حيث تحدث عن المدينة ثمة ارتباط بمجتمع . على أن هذا الارتباط يعكس الأمل فى أن تصبح المدينة عكس ما كانته . لذا ، فموقع المدينة فى نفسية الشاعر هو موقع أى شىء تحلو الرغبة فى أن يصبح نموذجيا . وإن كنت لا أنحو فى ذلك منحى النقد الأسطورى فأعتبر المدينة كالأم فى وجودها ومسارها الحياتى .

المهم أن الرغبة النموذج ، هى الرغبة الذات والآخرة ، وفى ذلك تتأكد خلفية العلاقات . أى ما ترتب عنه الوجود المجتمعى الحاضر والغائب . الحاضر باعتبار التفكير فى المدينة النموذج لم يتأكد بعد ، والغائب كأمل يرجى تحقيقه .

وفى الواقع فإن الحاضر فى نص (مدينتى) أقوى من الغائب . فالمرجعية اجتماعية وسياسية على السواء . وشعر المجاطى لا يقول السياسة دفعة واحدة ، وإنما يختار إخفاءها فى عمقه ، فيما يكنه ويستره . فيبقى التحليل هو الإشارة الصريحة لذلك ، مع ربط الأشياء بمسبباتها .

(٦)

فى قصيدة عن الدار البيضاء أكد المجاطى ان المدينة المستهدفة بالحديث الشعرى هى البيضاء . أما فى (مدينتى) فيغيب التحديد

المكان . وينتصب الزمن بامتداد فارغ . بيد أن غياب المكان قد يدفعنا لاعتبار عموميته ، وليس محليته . من ثم فالذى جاء فى (مدينتى) ينعكس بكامل أبعاده ومواصفاته على السائد ، حيث يتم تكريس الوجود ، وتدعيمه ، كذا غياب فعالية المواجهة والتغيير .

لذا ، فقصيد (مدينتى) يعيش خارج المكان ، داخل الزمن الطويل . فهو يؤجل الموت ولا يستحضره كى يموت وينتهى . وتلك ، فضيلة هامة لشعر المجاطى . فى معنى أكثر وضوحاً ، يمكن أن نحكم عن مدينة ما ، بنفس المظاهر والمواصفات التى جاء بها قصيد (مدينتى) . .

وأعتقد أن ذلك مبدأ من المبادىء التى استهدفها دعاة الحداثة .

(٧)

يبقى المجاطى من جملة الذين أعطوا للشعر المغربى ، وفق الأنماط والقوالب الشعرية المعاصرة ، لولا أن الاستمرار لم يتأكد .

المغرب : صدوق نور الدين

* نُشر قصيد (مدينتى) فى مجلة « أقلام » العدد ٤/١٩٦٤

شاعر يبكي الغربة والنفي

نسيم مجلي

هذه إطلالة سريعة على عالم عذاب الركابي ، من خلال ديوانين : الأول : « تساؤلات على خارطة لا تسقط فيها[1] الأمطار » ، والثاني : « من طموحات عنترة العبسيّ »[2] وفي الديوانين من القصائد ما يكفي لإعطاء فكرة ولو عامة عن هموم هذا الشاعر واهتماماته الخاصة والعامة ، كما تتكشف من خلال رؤيته الشعرية للحياة والأحياء .

وأول ما يطالعنا في هذه الأشعار أنها تفيض بتلقائية وثابة وعاطفة مشبوبة وسهولة في تداعي الأفكار والصور ، بحيث لا تكاد تبدأ في قراءة السطور الأولى للقصيدة حتى تجد نفسك مشدوداً لمتابعتها حتى النهاية . ولعل في هذا النسيج المتماسك الشفاف آية من روح الشعر ، ودليل على شاعرية هذا الشاعر العراقي الشاب .

لكن هذه التلقائية لم تلق به إلى الغموض والإبهام مثل كثير ممن يكتبون الشعر الحديث الآن ، كذلك لم تدفع به إلى المباشرة والسطحية التي تخرج بالشعر والفن عموماً عن مجاله .

خلا شعره من تلك العيوب الخطيرة ، ربما لأنه شاعر يملك موهبة قول الشعر ، كما يملك الإحساس الواعي بوقع الحياة وبواقعها المليء بمسببات اليأس والإحباط في عالمنا العربي . بالإضافة إلى ثقافته وإلمامه بتراث الشعر العربي قديماً وحديثاً ، الذي يقوم بتدريسه لطلاب المرحلة الثانوية ببنغازي .

وتبدو مشاعر النفي والغربة سمة عامة من سمات الشعر العراقي الحديث كما هي عند السياب والبياتي . وهذه السمة تكتسب لوناً جديداً في شعر عذاب يضفي عليها نوعاً من الخصوصية التي تميزه في داخل هذا التيار العام الذي مازال يترك أثره واضحاً في شعره ، وما حققه عذاب حتى الآن في أشعاره يعطي الثقة في قدرته على الخروج من جو الرومانسية الغالبة كي يتحقق له عمق الرؤية وشمولها ؛ والتميز الحقيقي الذي يجعله يعرف بشعره .

إنه يعاني الغربة والنفي ، ويحس بها إحساساً قوياً ، ولا يجد وسيلة للرفض والاحتجاج سوى البكاء ، يبكي في شعر جميل يجعلنا نبكي معه . ومن أمثلة ذلك قصيدة « الحب أبكى البعد » إذ يقول :

الليلة مجنوناً أبكي
أبكي من وجعي
من هذا البعد ، السيف ، الممتد بخاصرتي
من شوقي المتوزع كالنيران بأوردتي
من عمق الوحشة أبكي
من طول الليل ، وأصوات العجلات
من تعب المغتربين
من وجهي الشاحب أبكي
من كل الآتين .

وتداعي الصور بهذا الإيقاع السريع مع تكرار كلمة « من » في مطلع كل سطر ، يجسد جو الحيرة والحزن الذي يحيط بالشاعر من كل ناحية ، ويعطي الانطباع المتوقع لعالم معتم موحش . وفي سبيل مزيد من المعرفة عن عالمه وهمومه ؛ لابد أن نمضي معه في رحلة الشعر والمعاناة ولنبدأ بالتعرف عليه . يقول في قصيدة « الشهادات الخمس » :

لي بيت في آخر أفريقيا
لكنني نشأت على تربة آسيا
وتعلمت هناك فنون الكلمة
وعن أبي توارثت الخوف من الكراهية ،
والحرب
وعن أمي أخذت الصدق .
وأضحاك الرب .

وحين نقرأ هذا الكلام نعرف فوراً أن عذاب الركابي واحد من هذه الطيور المهاجرة التي تركت أوطانها واستقر بها المقام في وطن آخر . . لسبب أو لآخر . ولا نعرف عن هذا شيئاً سوى كلمات

قليلة فى قصيدة « انتظر إنها لحظة قتال » التى يتحدث فيها إلى صديقه الشاعر الفلسطينى على الخليلى حيث يقول :

أنا مثلك ،
فى قائمة المغضوب عليهم
ما دمت أرى أن الحق هو الدرب المشروع
فى غابات الله .

وربما كان ذلك سبباً لحزن الشاعر وألمه ، وخوفه الذى وصل به إلى الحد الذى بات يخاف معه الوردة « أنا أخشى فى هذا الزمن المر الوردة . . وظل حبيبى » .

فهو يعيش فى حالة غربة سواء كانت مفروضة عليه أو جاءت اختياراً ؛ فإن أثرها ماثل فى شعره بدرجة قوية وملموسة . ولعل عتابه الرقيق لوطنه ، يكشف عن حالة العجز والإحباط التى يعانيها الشاعر حين يقول :

« فلماذا لا تمنحنى فرصة عشقى
وأخرى أخلو فيها بنفسى
أعاكس عالم ،
وأبدع عالم ،
أقتلع ـ بكل قواى ـ صداعاً أتعب رأسى »

فالعشق ممارسة للحرية ، والاختلاء بالنفس للتأمل والتفلسف والتفكير هو ممارسة للحرية ، ينتج عنها الحركة والإبداع وراحة النفس وراحة العقل . . وانعدام الحرية هو سبب صدع النفس وصدع الرأس ولا يولد سوى الإحباط الذى نعانيه على كل الجبهات .

ولأن الواقع لا يعطيه سببا للشفاء من الصداع ، نجده يتجه إلى عالم الحلم حيث يخلق لنفسه شيئا يلهيه عن واقعه المحزن ، وهذا واضح فى قوله يخاطب مدينته الجميلة « الديوانية »

وأبكى إذ تتجمع فى رأسى ضحكاتك
وأسمع قرب سريرى خطواتك
فتسكب ـ مثل الأمطار ـ الفرح بقلبى
خطواتك
أراك جميلة ، كصباح المدن البحرية
أقرب وجهى منك
أجاورك ،
أضاحكك
أصنع من ضحكاتك نهراً من فجر ريفى
وخبزا
وأبكى ـ من شدة شوقى لوجهك ـ حد النزف

إنه يصنع على البعد ، لنفسه زاداً يعيش عليه ، فيتخيل مدينته ويراها كما فى حلم ، رؤية تسكب فى قلبه الظامىء الفرح الذى يروى عطشه . . ولكنه يبكى حد النزف إذ يجد وهماً يعيشه لحظات ثم تصدمه الحقيقة المرة وهنا يقول :

أحلم كل الليل بوجهك ،
منفى يحلم فى وطنه .

وهنا يباغتنا الشاعر بمعنى جديد وجميل . . نفهم منه أن هذه الرؤية التى تراوده فى الحلم ، لا تنسيه وحشة الليل ، ليل النفى والغربة المتصل فى عالمنا العربى وفى مدننا المقهورة حيث النفى حالة دائمة تمسك بتلابيبنا جميعاً .

ورغم بكائه المتصل ، إلا أن حزنه حزن شفاف يخلو من القتامة والمرارة ، وينأى بصاحبه عن الحقد والكراهية لدرجة أننا لا نكاد نجد لها أثراً فى شعره ، حتى بالنسبة لهؤلاء الأوغاد والجلادين الذين تسببوا على مدى العصور فى قهر الإنسان العربى كذلك لا يطيل الوصف ولا يقف طويلاً لكشف الحكام المتخاذلين والمتآمرين ويكتفى بأن يصفهم بالإعياء والدوار فى قصيدة « الانتظار » التى يخاطب فيها الرئيس الراحل جمال عبد الناصر :

ربما لأن هذا الشاعر الممتلىء حبا للحياة والناس ، مازال يرى الدنيا بعين الحالمين ، . فهو لا يستمطر اللعنة عليهم ولا يحرض الناس للثأر منهم ، بل يكتفى بوصف حالهم . كذلك يرى الناس ، وبالأخص أبناء وطنه ، ولا يلومهم على تخاذلهم أو تخبطهم بل يراهم بسطاء »من قصيدة« تساؤلات على خارطة لا تسقط فيها الأمطار . » اذ يقول :

أحببتك يا وطن البسطاء
قاتلت لأجلك أو غاداً
سقت اليك مواسم يملأها الدفء
وغيوماً تحبل ـ طول العام ـ بماء الله
فلماذا لا تمنحنى فرصة عشقى
وأخرى أخلو فيها بنفسى :

لا شىء أكثر من عتاب رقيق ، لأن هذا الشاعر مازال يرى الواقع من السطح دون أن يتعمقه ، ليكشف عن سلبيات الجماهير وجهلها وتخاذلها وينقدها بقسوة كما فعل « صلاح عبد الصبور » فى قصيدة « الناس فى بلادى » إذ يقول :

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة المطر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب
خطاهمو تريد أن تسوخ فى التراب
ويقتلون ، يسرقون ، يشربون ، يجشأون
لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتى نقود
ويؤمنون بالقدر

ولا يزال عذاب بعيداً عن هذه الواقعية الصادقة واللاذعة عند « صلاح عبد الصبور » ، لأن عذاب الركابى لا يزال رومانسياً ، إنه عاشق يحلم ويحزن ، وحزنه مشوب بالعطف والرجاء فى لحظة سعد تأتى بها الأيام فتمسح دموع الباكين وتمحو شكوة الشاكين ، ولذلك نراه يتعلق بخيط الحب على الدوام . فى قصيدة للفرات أغنى يقول عذاب :

وقت التقينا تناسلت أشياء
وقت افترقنا تغيرت أشياء

تلك هى المحبة
وردة فى القرب
وفى البعد ضياء

إنه إنسان يؤمن بقوة الحب وسحره بل بقدرته على حل كل المعضلات والأزمات : يقول فى قصيدة « حصار » يخاطب حبيبته :

أهمس – والناس نيام – بأذنك
« أنت حياتى »
بستانا أسجع ينضج فى كفك
يشبع كل جياع الأرض .

فليس بالخبز وحده يحيا الإنسان ، بل بالحب أيضا الذى يمكنه إشباع الملايين ، بل كل جياع الأرض – إنه جوع روحى لا يرويه سوى الحب .

ونحن إذ غضى مع هذه القصيدة الجميلة ، تتكشف أمامنا غابة كثيفة من الصور الفياضة . بعظيم المعانى ، كاقتران الحب بالفهم أو المعرفة وارتباط المعرفة بالألم ، وإذا أردنا ترتيبا هرمياً لهذه الأفكار كما نجدها فى شعره فهى كالآتى : الألم ، فالمعرفة ، ثم الحب .

سيدق من لا يتعذب ،
من لا يفهم لغة الإعصار
من لا تغزوه النار
تصدعه ضحكات الشيطان
وتخفى معالمه أول ريح .

فالإنسان الذى لا ينصهر فى تجربة الحب بنار العذاب والألم حتى يجوز المعرفة الواثقة الحقة لا يمكنه حمل تبعة الحب برسوخ وثبات ، ولا يقوى على الصمود أمام المغريات ، ويسقط عند أول امتحان ، ويضيع فلا تعرف ملامحه . فتجربة الألم والعذاب هى أولى المراتب فى الوصول إلى درجة المعرفة التى تؤدى إلى الحب ، الحب المخصب الذى يحيل حياتنا المقفرة إلى ازدهار ونماء . فبالحب نستطيع أن نولد ميلاداً جديداً . فى قصيدة « حبيبتى .. إنى أحتج » يتحدث عن مأساة لبنان ويقول :

لبنان
تعلمنا من عينيك الشعر
وأن نعشق حد العظم ،
فهل نتعلم أن نولد ثانية
أو نرجع صبياناً .

وكيف لنا أن نستعيد حالة البراءة أو نولد من جديد قبل أن نتطهر بالألم ، ونصل إلى المعرفة الحقة والحب الحقيقى ؟ وإدراك الشاعر لهذه الحقيقة يجعله يصرخ فى الكتاب والشعراء ورجال الفكر والأدب ورجال السياسة والحكم .. على الأقل ممن عرفوا لبنان وأحبوا الحياة فى بيروت أيام عزها .. وكان أكثرهم من الفارين والمطاردين ... الذين آوتهم بيروت ومنحتهم الأمن والحياة : إنه يناشدهم جميعاً أن يتحركوا لإنقاذها من المحنة ، وهو يلوح لهم برايات الحب ، وأكاليل الغار ، ليضعها على رأس كل من يعلن عن حبه الحقيقى . ويعده بأن يفوز بأعظم جائزة :

يا قادة مركبة الوطن العربى
يا أمراء الشعر
ويا أصحاب التيجان
من يعلن – فى هذه الساعة – الحب
يفوز بأجمل كل نساء الأرض
امرأة – طفلة
صنعها الله من الليمون ،
من ندف الثلج ،
وأوراق الريحان
من يعرفها ؟
من يتذكر اسم – ملامح تلك الطفلة ؟

لم يفز أحد بجائزة الحب على الجانب العربى ، لأن أحداً ممن خاطبهم الشاعر لم يسمع ولم يتحرك فى الوقت المناسب ، وقبل وقوع كارثة الاجتياح الاسرائيلى لجنوب لبنان ، وحصار بيروت ، ووقوع المذابح واستشهاد الآلاف من لبنانيين وفلسطينيين . لم يتحرك العرب فى الوقت المناسب ؟ لماذا ؟ لأن العرب مازالوا بعيدين عن المعرفة الحقة التى تخلصهم من نزعات الأنانية القبلية والعصبية الجاهلية التى تمزق وحدتهم . وهذا ما يؤكده الشاعر فى قصيدة « من طموحات عنترة العبسى » حين يشير إلى القصة المعروفة ؛ عنترة ، عبلة ، زبيدة ، وشداد ، كرموز للقبلية مازالت متمكنة فى حياتنا تبعدنا عن الحرية والعدل والمساواة . كذلك يتكلم « عذاب » عن الوطن العربى فى قصيدة « خطأ فى التقسيم المناخى »

رجل هو الوطن العربى
تحتل دواخله امرأة
لا تفهم من هذا العالم شيئاً غير النوم
امرأة تأكل وتحارب فى النوم

ولا شك فى هذا النوم بعد الآن . فهو نوم الجهل والجاهلية ، ولا يقول الشاعر هذا الكلام المحزن القاسى من باب الشماتة ، بل من رغبة عارمة فى أن نفتح عيوننا وعقولنا ونعرف كيف نتخلص من سلبيات التخلف وميراث العصور ، لأنه مازال يحلم و« ينتظر نهاراً » يحكم فيه الفقراء . « ولكن انتظاره يطول ولا يلوح فى الأفق أن الأمل قريب فتثور ثائرته فى آخر القصيدة : فيدعو إلى ثورة كاسحة تغير كل شىء قائلا :

فلماذا لا يأتى الطوفان ؟
يغسل أحشاء الوطن من الشوك ،
ويطرد كل الغربان .

وقد تكون هذه الثورة الأخيرة ، طريق الشاعر إلى مزيد من الواقعية والعمق والنضوج الفكرى والفنى فى أشعار « عذاب الركابى » القادمة .

القاهرة : نسيم مجلى

إذا ما تتبعنا حركة التغيّر فى شكل وبنية القصيدة العربية خلال نصف القرن الأخير ، فسوف نفاجأ بحجم ومساحة التجديد ، إذا ما قورن بذلك الثبات الرازح الذى جثم على روح القصيدة لفترة تقرب من أربعة عشر قرناً من الزمان ، فبدءاً من النظام الكلاسيكى الذى تجلى نموذجه الأمثل فى شكل القصيدة العمودية بما يحويه من « سيمترية » ظاهرة باعتماده على « وحدة البحر » ، وإلى انفلات الشعر الحديث وتبنيه « وحدة التفعيلة » ــ كبنية إيقاعية يمكن تكرار وحداتها فى كل سطر شعرى دون الالتزام بتساوى عدد تلك الوحدات مع باقى السطور الأخرى ــ فإن القصيدة قد مرّت بفترات تغيرات عنيفة ، أدّت فى النهاية إلى ظهور الأشكال الجديدة ، تلك التى آذنت بقيام ثورة حقيقية فى الشعر أشكال فنيّة متقدّمة ، تزيد دائماً من مساحة رقعة الشعر ، كما تساهم فى بلورة رؤية شاملة عن قضايا التجديد وطبيعته واستهدافاته .

لذلك أيضاً فقد أصبح من المتعذّر نزع صفة الشعر عن أى إبداع حقيقى يضاف إلى فعل القصيدة ، سواء التزم الشاعر فى ذلك وحدة التفعيلة ، أو تخلّى عنها إلى وحدة إيقاعية أصغر ، أو انصرف إلى أىّ من السبل التى قد تعينه على طرح أفق شعرى أوسع ، وأكثر دينامية وقدرة على استيعاب مجمل التغيرات التى يطرحها واقع يتغير باستمرار .

لكن ــ على الرغم من كل ما سبق ــ يبقى دائماً « شرط الشعر » ، ذلك « الجوهرى » الذى لا يكفّ عن إشهار شروطه ، والذى يضع دائماً الفروق

إشكالية الشعر وإشكالية التلقى
قراءة فى الواقع الشعرى الآن

محمد كشيك

بدايةً ، لا يتعين على أحد ــ مهما بلغت درجة صلاحيته ــ أن يفرض على الشاعر نظاماً إبداعياً مسبقاً ، يتوجّب عليه أن يعمل وفق شروطه لإنتاج قصيدة حداثية ؟! ومن ثمّ فقد مُنحت الحرية كاملة للشاعر فى التجريب ، واختيار ما يناسبه من مفردات وعناصر تؤهله للتوصل إلى أشكال أرقى ، وأكثر قدرة على طرح تصوراته الفنية والإبداعية ، لذلك فقد كانت معظم محاور التجديد فى القصيدة العربية عبارة عن محاولات مستمرة لإزاحة كلّ ما من شأنه إعاقة الشاعر عن تشكيل رؤاه فى والحدود التى تفصل بين ما هو شعر ، وذلك الذى لا يعدو أكثر من كونه مجرّد هذيان لا يفضى إلى شىء ، ومن ثمّ فإنه سوف يصبح لازماً محاولة التوصّل باستمرار إلى توصيف ما يمكن من خلاله التمييز ، وإدراك جوهر تلك العلاقات التى تحكم بناء العمل الشعرى ، حيث لا يمكن إغفال مجموعة العناصر المتشابكة التى تشترك فى صنع القصيدة ، كما لا يمكن تجاهل حقيقة التجديد باعتباره حركة إيجابية تتقدّم للأمام .

الحديث ، وطرائق التعبير بالقصيدة ، ومنحى الفهم الشعرى ، وكيفيات الإبداع ، وقد تحملّ عبء تلك الثورة العديد من الروّاد العظام ، كما ظلّت تلك الثورة ترفد تيارات الحداثة بالعديد من الإمكانيات ، والتى لم تكن متاحة فى ظل « القهر العمودى » ، فضمنت تلك الثورة حق مبدعى الجديد فى التجريب ، كما منحت لهم مشروعية المغامرة ، والبحث الدائم من أجل الكشف والاكتشاف ، وارتياد مناطق أخرى غير مأهولة .

دوافع التجديد

لم تكن دوافع التجديد ـ حينما بدأت ، والتى تحمّل عبئها شعراء الجيل الأوّل ـ الخمسينيات ـ قاصرة على مجرّد إحداث « تغيير شكلى » ، أو محاولة إحداث « فتوحات تكنيكية » ، بل كان ذلك التغيير يتم بوعى وإدراك عميقين ، متجاوبا مع مضمون تيار القضايا الاجتماعية والقومية ، معبراً عن حالة التقلقل والقلق التى راحت تلحّ بضراوة ، تصاعد حركات المد الوطنى ، خاصة فى فترة ما بين الحربين ، وكانت دواعى التجديد تطرح فى صورتها العامة ، استجابة فنية حقيقية إزاء ما يفرزه الواقع من تفاعلات ، ساهمت إلى حد كبير فى تغيير مجمل المفاهيم والقيم السائدة ، إضافة إلى ما طرحته من تطور هائل انعكست آثاره فى مجمل علاقات الإنتاج ووسائله ، ومن ثم فقد ظهرت الحاجة ملّحة لمواجهة تلك العلاقات الجديدة فى أشكال فنية مختلفة ، فكانت عمليات التجديد ، بمثابة استجابة حقيقية ، أصابت كل الأنواع الأدبية ، وفى الشعر ظهر واضحاً ذلك الارتباط بين المحاولة الدائبة لخلق أشكال جديدة ، وبين حجم المتغيرات ، تلك التى كان يطرحها واقع لا يثبت على حال .

لكننا على الرغم من حجم المكتسبات الهائلة ، والتى أنجزتها القصيدة فى فترة زمنية لا تزيد عن النصف قرن ، وبالرغم من مساحة الحقل الزمنى الضئيل نسبياً ، فسوف نفاجأ ـ إذا ما تأملنا الواقع الشعرى الآن ـ أن القصيدة تمرّ بأزمة حقيقية ،

فمنذ بداية السبعينيات طلعت علينا موجات كاملة من الشعراء ، تتقنّع بأقنعة الحداثة ، كما تزعم لنفسها حق التجديد ، تجمعها جملة من التصورات الخاصة بماهية الشعر ، وطبيعته ، واستهدافاته ، ولم يكن ممكنا وفى ظل تلك التصورات ـ التى تعتبر شاعراً مثل محمود درويش مجرّد « رومانسى ثورى » ، وترى فى إبداعات خالقى الحداثة مثل « أحمد عبد المعطى حجازى » و« سعدى يوسف » و« حسب الشيخ جعفر » و« أمل دنقل » وغيرهم مجرّد « كلاسيكية جديدة ؟! »

ولم يكن ممكنا فى ظل تلك التصّورات ، إلا أن تقع القصيدة الجديدة ، والتى يتبناها شعراء السبعينيات ، فى العديد من الإشكاليات التى كادت أن تعصف بمجمل ما سمعوا إلى تحقيقه من طموحات تجديدية .

لقد أدّت وسائلهم التى اتبعوها فى إنتاج قصيدة جديدة وفق شروط مختلفة ان تنحاز لأحد عناصر العمل الفنى ، باعتباره مجال تحقّق القصيدة الأوحد ، إلى الوقوع فى شكلية مغرقة ، لا تهتم سوى باستحلاب طاقات اللغة ، بعيدا عن باقى العناصر المؤثرة ، مما أدى إلى أن تنمو القصيدة داخلياً ، وفى اتجاه واحد ، منعزلة عن حركة التلقّى .

ومن ثم فقد ظلت هذه الموجات تتطور ذاتياً ، فى المناطق المظلمة ، مع تفاقم عزوف الجمهور ، وابتعاده عنها ، دون أدنى محاولة من الشعراء الجدد للبحث عن ذلك (المشترك العام) الذى تلتئم فيه كافة العناصر فى جدل خلاّق يدفع بالعملية الإبداعية إلى أن تصبح وعياً خلاقاً ، وارتقاءً بمجموع القيم الفنية ، دون إهدار لعملية التبادل الفعّال ، وبغير الوقوع فى بلاغة خطابية جوفاء .

لذلك فإن تبنّى « فهم نظرى » للشعر ، يرى أنه « لا وظيفة للشعر » ، وأنه « لا يمكن للشعر الحقيقى أن يكون جماهيرياً »[1] لا يمكن أن يؤدى إلا إلى عزلة الشاعر ، وبقائه بعيداً عن متلقيه ، عاكفاً على مجموعة « العلاقات الصورية » ، تلك التى تنتج شعراً ليس له أصل أو صلة بالواقع المطروح .

ولقد أدّت المغالاة فى فهم الطبيعة الحداثية للشعر عند أصحاب الاتجاهات الجديدة فى السبعينيات ، إلى مجموعة من التورطات الفنية ، قادتهم إلى أخرى من المفاهيم الخاطئة ، فقد غالوا وأوغلوا فى فهمهم لقضية « الغموض فى الشعر » حيث اعتبروه قيمة فنية بحد ذاته ، فأعلوا من قيمته إلى الحدّ الذى كاد « الوضوح » فيه أن يصبح « تهمة » ، فانتهت القصيدة وفقاً لذلك الفهم إلى أن أصبحت مجرّد مجموعة من الأحاجى تستقطب ما تشاء من « الرموز » المستغلقة ، و« الدلالات السائبة » و« الصور العشوائية » تلك الصور التى لا ينتظمها رابط معيّن ولا يحكمها أىّ سياق ، وسط مجموعة من التلفيقات النقدية ترى : « أن الغموض الذى طالما اتهمت به هذه القصيدة ، هو الغموض الخلاق . . الحافز . . الخ[2]

وفى ظل نمو متزايد لمثل هذه الاتجاهات ، تفاقمت أزمة الشعر ، واستحكمت روح « العداء » بين الشاعر وجمهوره ، فأصبح « التنافر » بينهما سمة أساسية « حداثية !! » . وصارت للصلة تكاد أن تصبح معدومة ، ولم يكن من العسير على هؤلاء الشعراء تبرير تلك القطيعة ، وذلك بإلقاء التبعة دائماً على الجمهور ، باعتبارات « الظرف التاريخى » وعلى أساس « أن هناك شعرا حقيقيا يتوءام مع ماهيات جمال الفن ، ويفتقر إلى الجمهور ، وشعرا يتواءم مع الجمهور ، ويفتقر إلى ماهية الشعر الحقيقى »[3]

ولقد أدّى « إنتاج » مثل هذا

الشعـر ، وصدوره عن كيفيـات تكـاد تكون واحدة ، أن ظهرت سمة التشابه واضحة كما غـاب أىّ تمايـز بين مبـدع وآخر ، وكأنّهم كلهّم يكتبون فى قصيدة واحدة ، طويلة .

وقـد فطن الشاعر الشـاعر « أمـل دنقل » إلى ذلك التشابه ، وتحدث عنه قائلا : « إن موجة كـاملة من الشعراء الـذين بـرزوا فى السنـوات العشـر الأخيرة ، يرتدون عباءة أدونيس ، تقرأ لهم ، فلا ترى وقْعَ أقطارهم ، ولا وقع الـواقع العـربى كلّه فى شعـرهم ، ولا تعرف إذا كان مثل هذا الشعر مكتوباً فى لبنان ، أو المغرب ، أوفى إيرلنده »[٤] . ذلـك أنهم قد استعـاضوا عن التمـايز بمحـاولات « الإبهار الشكـلى » ، لكن هذا الإبهار الشكلى سوف يظل عاجزاً — مهما بلغت كفاءتـه — عن تحقيق شرط الإبداع ، لأنه لا يستند فى النهاية ، إلاّ إلى مجموعة من العـلاقات الخـارجية ، والتدريبات الفنية ، التى — مهما بلغت درجة إتقانها — تـظلّ مجرد « ألاعيب » تعتمـد على مجمـوعة من « التـداعيات اللغـوية » ، و« الحيـل المصـطنعـة » ، والقدرة على الصيـاغة والافتعـال ، مما يحيـل القـصيـدة إلى مجـمـوعـة من « العلاقات الباردة ، كما يغيب الـوهج الشعرى وراء الحرفية المفرطة ، والادعاء المبـالغ فيـه ، وتضيـع القصيـدة وسط « ركام » من تهاويل « الصور الغريبة » و « الألغـاز المعقـدة » ، و « التـراكيب المبهمة » ، حيث تصير فى النهاية مجـرّد مجموعة من الأصوات والمهمهمات التى لا تفضى إلى شىء .

لقـد أدّى عزل الشـاعر عن قضـايا الواقع ، إلى تفريغ الشعر من رسالته ، فى ظل فهم يرى « أن الشاعر لا يكتب ليؤدى وظيفـة أو مهمة » ، فـأصبحت مهمّة الشاعر غامضة ، وصار دور الشعر بالتالى مبهماً ، تحكمه معان فضفاضة ، مثل « إعادة التنـاغم » . و« الجمال فى الإنسان والأشياء والعالم »[٥] .

وأصبحت النغمة السـائدة ترتاح إلى القول بعجز « الكم الجماهيرى » عن قبول تلك التجديدات على أساس القول « بعدم مطابقة فكر الجماهير فى فترات معينـة مـع الفكـر الشـورى والـفن الجديد »[٥]

لقد أزاح الشاعر « محمود درويش » النقاب فى « أنقذونا من هذا الشعر »[٦] عن « الوجه المدمر » لتلك « الـظواهر الغـريبـة » ، كما كشف عن زيْفهـا ، وسطحيتها ، وعدم أصالتها بقوله « إن على الشعراء والنقاد — إذا وُجدوا — أن يدخلوا فى عملية حساب للنفس عسير ، فهذه هى فترة النقـد الذاتى ، إذ كيف يتسنّى لمثل هذا اللعب العدمى أن يوصل إلى إعـادة النظر ، والتشكيك بكامـل حركة الشعر العربى الحديث ، ويغرّبها عن وجدان الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية !! »[٧]

القاهرة : محمد كشيك

هوامش :

١ - أدونيس ، مجلة أوراق (لنـدن) العـدد الرابع عشر أكتوبر ١٩٨٢ ص (١٢)
٢ - إدوار الخراط - الكرمل - العدد الـرابع عشر ١٩٨٤ ص (١٣)
٣ - إضاءة - غير دورية - العدد الـسـابع ص (٣)
٤ - الكراسة الثقافية حوار مع الشـاعر ، العدد الأول ١٩٧٩ ص (٥٥)
٥ - إضاءة - غير دورية ، العدد الخامس ص(١١)
٦ - السابق - ص (١٢)
٧ - محمـود درويش : « أنقـذونـا من هـذا الشعر » الكرمل ، العدد السـادس ص (٦)

عـدد خـاص عـن :
« الإبـداع المسـرحـى »

تعتزم أسرة تحرير « إبداع » إصدار عدد خاص عن « الإبداع المسرحى » يصدر أول شهر يوليو القادم ١٩٨٥ .

- يضم العدد نماذج من مسرحيات الفصل الواحد ، ومسرحية نثرية طويلة ممتازة ، ومسرحية شعرية رفيعة المستوى .
- يضم العدد أيضا دراسات عن المسرح المصرى والعربى ، وعن كتاب المسرح العرب .

وترجو المجلة من السادة كتاب المسرح ونقاده فى مصر والعالم العربى المساهمة فى تحرير هذا العدد الخاص . وآخر موعد لاستقبال المجلة لإسهامات الكتاب مع أسرة التحرير هو : «١٥ مايو ١٩٨٥» .

وترسل المواد ، أو تسلم باليد ، إلى العنوان التالى :

(مجلة إبداع : ٢٧ ش عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس . ص . ب ٦٢٦ ت ـ ٧٥٨٦٩١ القاهرة .)

دراسة

شعراء السبعينات
قضايا الشعر العربي الحديث

إعداد: أحمد فضل شبلول

١٨ شاعراً مصرياً وعربياً

يتحدثون عن قضايا الشعر المعاصر

وإشكاليات التراث والحداثة

ورؤيتهم لواقع القصيدة العربية المعاصرة

منذ اشتبك العقاد وطه حسين مع أحمد شوقى وحافظ إبراهيم فبدأت حركة التجديد الشعرى ، نقدياً وإبداعياً ، قبل أكثر من نصف قرن ، . . . منذ ذلك الحين لم يُفَضّ الاشتباك ، ولم تتوقف حركة التجديد ، رغم ما أصابها أحياناً من ضعف أو انتكاس .

وليست المعركة الدائرة الآن ، على اتساع العالم العربى بين فريقين من أصحاب حركة التجديد ذاتها ، إلا جانباً من جوانب ذلك الاشتباك الطويل ، الذى لا ينكر أحد ثماره وتأثيره المنشط والمنبه لقدرات نقدية وإبداعية كثيرة .

وفى الصفحات التالية ، ننشر آراءوردود أكثر من عشرين من كتاب الشعر المحدثين والمعاصرين ، حول مايثار عن انتكاس الإبداع الشعرى العربى المعاصر ، منذ السبعينات ، ومع مجىء الموجة الرابعة من كتاب الشعر « التفعيلى » بملامحها الجديدة .

و « إبداع » ترحّب بكتابات مختلف الاتجاهات حول هذه القضية التى تتعلق بالنوع الأدبى الذى قد يختلف بشأنه من كل جانب ، إلا واحداً فهو لا يزال : « ديوان العرب » !!

« التحرير »

أمّا قبل :

الشعر العربى (الحديث) على أيدى الشعراء الشباب (وخاصة السبعينيين منهم) متهم ، والشعراء الشباب (على امتداد الوطن العربى) متهمون بإفساد هذا الشعر ، والتهمة موجهة لهم من قبل بعض النقاد وبعض الشعراء (الروّاد) ، وهذه بعض التهم المثبتة بكتاب (قضايا الشعر الحديث) ــ الذى ظهر مؤخراً لجهاد فاضل :

١ - لم يعد الشعراء مهمومين بالثقافة ، ولم يعد الشعر عندهم فناً أو مناعة أو جودة ، بل رحلة مظلمة مطفأة الأضواء ، غير مفهومة من أحد حتى من الشاعر نفسه .

٢ - بين الشعراء الشباب يندر الآن العثور على قارىء ، ولا نقول شاعر .

٣ - بفضل شعرائنا الشباب تبدو صورة مستقبل الشعر العربى صورة قاتمة .

٤ - الشعراء الشباب ــ فى كل قطر عربى ــ أحرقوا السفن التى تربطهم بماضيهم ، فلا يكادون يعرفون شيئاً عن الشعر الجاهلى أو الشعر العباسى أو الأندلسى مثلاً ، ولا يعرفون أحياناً حتى أسماء الأعلام .

٥ - لم يعرف الشعر العربى عصراً كثر فيه الشعراء كهذا العصر ، وأيضاً لم يعرف الشعر العربى عصراً قل فيه الشعر كهذا العصر .

٦ - تعثر التجديد الأصيل فى السبعينيات أمام الحرية السهلة المغرية التى لا تأتلف مع الفن .

٧ - قال « جبرا إبراهيم جبرا » : « فقد الشعر العربى قدسية كانت له ، (إن) الشعر يتزعزع . اليوم ألف واحد يكتب ألف قصيدة ، لا أحد يهتز . إننى متخوف من أننى أنا وجيلى مهّدنا لهذا النوع من الشعر » .

٨ - وقالت « نازك الملائكة » : « يعانى شعرنا المعاصر الحديث من مجموعة إشكالات ، منها التعمية ، والتقليد ، وأخطاء الوزن ، وضعف اللغة ، واستعمال اللغة العامية » .

٩ - وقال « عبد الوهاب البياتى » : « الأجيال الأخيرة يمكن أن نسميها بأجيال الإحباطات ، وفى عصور الإحباط تعترى الأدباء المبدعين أنفسهم الحيرة والتمزق والضياع بحيث يفقدون نقطة ارتكازهم ، فتصبح كتاباتهم أشبه بالكتابات التى لا هدف لها أو غاية تسعى إلى تحقيقها ، وينعدم التواصل بينهم وبين جمهورهم .

١٠ - وقال « أحمد عبد المعطى حجازى » : « تستطيع أن تقول الآن وأنت مطمئن . إن تسعين فى المائة من الشعر العربى خلال العشر سنوات التى مضت تكتب على بحر واحد هو (المتدارك) . . » .

١١ - وقال « عبد العزيز المقالح » : « أزمة الشعر الجديد هى فى رأيى الخاص ، أزمة الثقافة العربية بعامة » .

١٣ - وقال « نزار قبانى » : « الشعر العربى واقع فى أزمة ثقة مع الناس ؟ فقد رمى نفسه من الطابق التاسع والتسعين للقصيدة القديمة ولا يزال عالقا بين السماء السابعة . . والأرض » .

١٤ - ومات « صلاح عبد الصبور » وهو يشعر بالإثم ، لأنه قد يكون أحد الذين مهدوا لهذا النوع من الشعر .

١٥ - وأعلن محمود درويش فى العدد السادس من مجلة « الكرمل » أن هذا الذى يسمونه شعراً حديثاً ليس شعرا « إلى حد يجعل واحداً مثلى متورطاً فى الشعر منذ ربع قرن مضطرا لإعلان ضيقه بالشعر ، وأكثر من ذلك يمقته ويزدريه ولا يفهمه » .

* * *

وقد حرصت من جانبى أن أحصل على آراء الشعراء المتميزين ــ على امتداد خريطتنا العربية ــ فى هذه القضايا والآراء المطروحة بشأن شعرنا (المعاصر أو الحديث) حتى نقف جميعا على حقيقة إبداعنا الشعرى ومدى تفاعله مع واقع إنساننا العربى فى هذه الحقبة القاسية التى يمر بها الوطن .

وسوف « أبدأ » بطرح الردود والقضايا والآراء التى تفضل بعض شعرائنا (ليس فقط السبعينيين منهم) بإرسالها لى ــ كتابة أو تحدثا ، أو مناقشة ، لما ورد فى كتاب (قضايا الشعر الحديث) ، ولما ذهب إليه بعض شعرائنا (الكبار) ، مع التدخل بالتعليق فى « الهوامش » إذا لزم الأمر مع محاولة التعريف بكل شاعر على حدة ، وخاصة هؤلاء الشعراء الذين لم نتعرف عليهم من قبل ، مع مراعاة أننى اتخذت من الأبجدية العربية ترتيباً لأسماء الشعراء ، فهى خير معين عندما نقع فى حرج الاختيار .

● إبراهيم عبد العزيز المصرى[1] :

ــ شعر السبعينيات فى قفص الاتهام ــ هذا يعنى ضمنيا أن شعراء هذه الفترة « الشباب » ، وحاملى سياط الاتهام ، والذين أفلسوا شعرياً من الرواد لاهمّ لهم إلا هؤلاء الأطفال الأشقياء الذين تنكروا لآبائهم ــ تراثهم ــ فهم الرواد للشعر ــ ومضوا فى حدْس خالق ،

يهدمون ويبنون بيوتا لا يسكنها غيرهم ، حتى تهدمت اللغة وانقطعت الصلة بالتراث ، وصار الشعر غريباً ، غامضاً ، عصياً على الفهم ، حتى ممن يكتبونه أنفسهم ، وأيضا هؤلاء الأطفال لا يعرفون شيئاً عن ماضيهم ، وليس عندهم علم عن المتنبى أو أبى تمام ، وبما أنهم أولا وثانيا وعاشراً كذلك فلا أهلية لهم ولا بطاقة اعتراف ، ولنتوقف حركة الزمن الشعرية فى تحولاتها عند « المرتدة » « نازك الملائكة » ، وتنظيرها الساذج فى كتابها « قضايا الشعر المعاصر » .

ونحن ، كأطفال نمتهن الشقاوة ، ونحب اللعب بالنار ، نرد على جميع المرتدين ، بدءا من « نازك الملائكة » وحتى « جهاد فاضل » لعلنا نتمكن من فتح كوى فى علب الزرنيخ ، ولعلنا نتمكن من فهم الآخرين وفهم أنفسنا .

ولنبدأ :

أولا : سيظل الشعر إلى يوم القيامة يحيا فى مسافة « النمو » ولن يتحقق فى « الشجرة » بمعنى آخر لن يتمكن شاعر فى العالم كله من كتابة الشعر كله ، بل سيكتب وجهاً من وجوه الشعر ، منطلقا به من ملابسات عصره ، وفى رؤيته لهذا العصر وثقافته .

ثانياً : وانطلاقاًمن « أولاً » يأتى الشاعر « الشاب » ليتقدم « رأسيا » لا « أفقيا » على الشاعر« الشيخ »لأن « رأسيا » تحقق النمو ، و « أفقيا » تحقق التكرار والنسخ .

ثالثاً : وانطلاقاً من « ثانياً » فإن الشاعر « الشاب » حينما يحاول التقدم « رأسيا » على الشاعر « الشيخ » . . . فإنه لابد أن ينتج دلالات « جديدة » تفقدُ « الدلالات القديمة » قدسيتها وسلطتها ، إذ أن الشعر يظل فى إبداعه الحقيقى « إنتاجاً جديداً » للغة .

رابعاً : وانطلاقا من « ثالثا » ، فإن هذه « الدلالات الجديدة » تكون محلاً لهجوم « المتحفيين » من الشعراء والنقاد والقراء الذين اعتادوا الأكل ثلاث مرات فى اليوم ، وفى كل مرة نفس الأطعمة ، ونكون أيضا بحاجة إلى متذوقين عندهم قدرة الصبر الفذة والفهم المضىء لما يريد أن يقوله الشاعر « الشاب » أو الحديث حينما يكون « اختلافاً واعياً مبدعاً » عمن سبقوه .

بهذا تتحدد القضية بين قوسين « شاعر مبدع متجاوز » وأدمغة راكدة اعتادت التعود والتكرار .

ثم نأتى إلى علاقة « شعراء الريادة » بأطفال السبعينيات الأشقياء .

أولاً : فى الريادة يقول د. غالى شكرى فى حديثه عن بعض الشعراء الشباب كقاسم حداد وغيره : « إن كل شاعر يحقق إبداعا هو رائد فى إبداعه » ، فإذا أضفنا هذه المقولة إلى مقولة أخرى للدكتور « منير العكش » فى كتابه « أسئلة الشعر » وهى :

« إن الحداثة الإبداع ، يكون بالقيمة لا بالزمن » ، واعتمادا على هذا نقول إن أصغر الشباب سناً حينما يبدع قصيدة متجاوزة لما سبق يكون رائدا مبدعا على « نازك الملائكة » ذاتها ، وإن كنا نضع « نازك » فى سياقها التاريخى ، ولا نتجاوزه إلا بابداعها ، ولست بحاجة للتدليل على انحسار مياه الرواد جميعا إلا « أدونيس » الذى ظل حتى الآن يبدع فى سياق فهمه الخاص للحداثة/الشعر/الإبداع .

ثم نأتى إلى اتهامنا بهدم اللغة ــ والجهل بالتراث الشعرى ، فنقول عن الاتهام الأول إنه اتهام قديم ــ جديد ، وسيظل قفازا . فى وجه المبدعين حينما يتجاوز إبداعهم واقع غيرهم الراكد أو المتخلف ، أما الاتهام الثانى فليس اتهاما يصدق على الجميع . فكما يوجد بين الشباب الكسول يوجد بين الشيوخ الكسول ، والقياس لا يكون إلا على المبدعين .

إننى واثق تمام الثقة أن شعراء كقاسم حداد ، وحبيب الصائغ ، وأحمد طه ، وعبد المنعم رمضان ، وسيف الرحبى . . وغيرهم ، قد قتلوا التراث قراءة وفهما ، إذ لا يمكن أن تؤتى الشجرة ثمارها الناضجة كاملة إلا إذا كانت ضاربة بجذورها فى أرضها العميقة .

ثم ــ هل نتحدث عن الأرضية التى يقف عليها الشعراء الشباب ــ أرضية مؤلفة من فقر ــ جوع ــ هزيمة ــ قهر ــ تحولات مخاضية صعبة ــ واقع عالمى متفجر ــ متغير ، ، منصهر .

● أحمد سويلم :

ــ هناك بعض الملاحظات الأولية التى يحسن أن نتفق عليها . . منها .

أولاً : إن الساحة العربية قد امتلأت مذابح وحروباً على كل شىء جيد وعظيم . . لم تكتف بالحروب السياسية . ولكنها أخذت تأكل نفسها بنفسها ، ومن بين هذه الحروب المعلنة ، الحرب على الإبداع الجيد ، بقصد تفريغ الساحة من بقايا الأصالة ؛ وإزاحة الستار ، كل يوم ــ عن تماثيل الرداءة ، والسفسطة ، والمهرجين ، والصور القاتمة ، والرياء ، والمناورة ، والشهرة الزائفة .

ثانيا : إن نقادنا المصريين ــ الأفاضل ــ الذين اختاروا أن يقيموا خارج مصر فى معية كثير من الأنظمة المنهارة ، والاتجاهات المشبوهة ، قد نظموا صفوفهم وأشرعوا سيوفهم فى وجه أصدقائهم شعراء مصر ، ينهالون عليهم ، وينالون منهم بقصد إخماد أصواتهم الجادة ، ليفسحوا الساحة إلى أنصاف المواهب الذين يتسلقون جدار الشعر على امتداد الوطن العربى ، وكأنهم بدائل أفضل وأصدق إبداعا مما هو موجود على الساحة المصرية ، ويغفل نقادنا المصريون ذلك ، ومن وراء كل كلمة ترتفع أقنعة ، ونياشين ، وأوسمة ، وملامح مشوهة ، لا تخدم قضية الشعر بقدر ما تخدم مصالحهم الخاصة .

ثالثاً : إن أزمة النشر التى تسود الساحة المصرية لا تتيح ــ فى الغالب ــ متابعة ما يبدعه الشعراء المصريون خارج حدود وطنهم ، ولهذا فقد وقف كثير من المتابعين فى الخارج ــ وفى الداخل أحيانا ــ موقف السفيه المتعمد ــ أو الذى يقصد إهالة التراب فوق آثار الأقدام حتى تغيب السبل المستقيمة عن أعين الراصد المترقب . وهذا الوضع أحدث بلا شك صدْعا كبيرا فى جسم الحركة النقدية بل وجدنا كثيرا من أصحاب الأقلام ــ غير المصرية ــ يتكئون على اراء المصريين ويزيدون عليها ، ويواصلون تشويه الصورة أكثر وأكثر من أجل الدعوة إلى الاهتمام بالشعراء خارج مصر .

رابعاً : ليس كتاب (قضايا الشعر الحديث) لجهاد فاضل الوحيد الذى يتناول قضية الشعر الحديث ، وفى تصورى أنه فى تشخيصه لآلام القضية ؛ وقد حاد قليلاً عن الموضوعية حين تصيد بعض الجراح والقذائف على ألسنة الكبار ؛ مما جعل القارىء يقع فى حيرة حول آراء هؤلاء الكبار وقد يكون كثير منهم فى موضع المتهم البرىء .

وبعد أن نتفق على تلك الحقائق والملاحظات الأولية يحسن بنا كذلك أن نجسِّد بواقعية شديدة حجم هذه الآلام التى تعانى منها حركة الشعر الحديث ؛ ويمكن أيضا ان نجملها فيما يأتى :

أولاً : إن تقهيم الشعراء إلى أجيال متتابعة سلاح ذو حدين ؛ فمن ناحية قد تختلط الأجيال وتتداخل ، فيسقط شعراء ، ويحسب آخرون ــ خطأ ــ على جيل معين ، ومن ناحية أخرى قد يساعد الناقد أو المؤرخ على النقد والتحليل لكن الأمر يجب ألا يؤخذ على إطلاقه ، وبحدود قاطعة ، أو مقاييس نهائية ، وربما كان لصعوبة فصل الأجيال دورها المؤثر فى عدم رسم ملامح الصورة رسماً صادقاً .

ثانيا : إن الإعلام اليوم يلعب دورا فى تشويه الملامح الحقيقية لتطور الحركة ، حينما يعمد إلى (تلميع) كثير من المواهب الناقصة . . وتجاهل الأصوات التى تضيف إضافة حقيقية .

ثالثاً : إن مصطلح (شعراء السبعينيات) ربما كان أقرب وأصدق المصطلحات على هذا الجيل الذى توجه إليه الطعنات ، ولكننا أيضا ينبغى ألا نضع الجميع فى طائرة واحدة ، ونحكم عليهم جميعا بالقتل أو الحياة .

والواقع أن هذا الجيل ليس واحدا فى ثقافته ولا فى إبداعه .

وإن شئنا تشخيصا أدق ، فعلينا أن نقسمه إلى أصوات ، أو جماعات ، أو مذاهب ، تتراوح بين القلة والكثرة ، والتأثر والأصالة ، والزعيق والفعل الجاد ، والتراخى والتمرد .

لكن يبدو أن جماعة أو جماعتين من هذا الجيل ، قد نجحت فى الوصول إلى المقدمة بوسائل متجاوزة ، بل نجحت فى إقناع الذهن النقدى ــ فى الخارج ــ بضرورة الاعتراف بها وحدها كحركة متمردة على ما قبلها وما يعاصرها من حركات أخرى واتجاهات ، وأنها ــ وحدها أيضا ــ تملك رؤية هذا الجيل وثورته على الموسيقى والشكل ، ومعوله الذى تهدم به ما تشاء ، وما لا يعترف بها ؛ وكأنها وحدها الوارث الوحيد لحركة الشعر ، على حين انصرفت الجماعات الأخرى إلى تأصيل تجربتها ، والاستمرار فى درب الشعر الأصيل والثورة ، فى وجه تلك الجماعات (الرافضة) لكل شىء ما عدا ما تدعو إليه لكنها جماعات ــ مع صدقها وإخلاصها ــ محدودة الانتشار ، لأنها لا تملك الأساليب التى تملكها جماعة (الرفض المطلق بلا مبرر . . !!)

لهذا فليس أمام النقاد سوى هؤلاء الذين يعلو صوتهم ، وتقل موهبتهم .

رابعا : إن كثيرين من أصلاء هذا الجيل قد تأبى نفوسهم الإلحاح على النشر أو الدخول فى دوائر المصالح المشتركة ــ غير الأدبية ــ فيبدعون فى صمت على حين يقفز الآخرون إلى وسائل الإعلام يملأون فراغاتها بالغثاء ، وبالدعوات التى تبتعد عن مسيرة الشعر ، وبيدع كثيرة دخيلة على شخصية الفن العربى .

خامسا : إن مثل هذه الحركة تتكىء على بعض الأصوات الرائدة التى قادت حركة الشعر الحديث فى البداية ، أو بعدها بقليل ، . فتأخذ من هذه الأصوات ما هجرته ، وما حاولت به تحطيم الحركة من الداخل ، بل تحاول أن تستحدث أو تحيى ما مات ، مثل : (قصيدة النثر ــ والحرص على التعتيم والغموض ــ وأخطاء العروض ــ وضعف اللغة ، واستعمال العامية تحت ستار التجديد والتطور) ، وهم يفعلون ذلك إما لعجزهم عن الإضافة أو اكتشاف آفاق جديدة ، أو أساليب أخرى للتعبير تضاف إلى شكل القصيدة المفردة .

سادسا : إن أشياء كثيرة فى حياتنا المعاصرة أصبحت ــ للأسف الشديد ــ مقطوعة الصلة بخيوط الماضى وأصالته ، وحينما يدعو بعض شعراء السبعينيات إلى تجسيد وإبراز هذه الصورة . فمن الطبيعى أن كثيرين سوف يؤيدونهم فى فوضى الحركات المضادة لكل ما هو منظم وجيد فى حياتنا .

وبعد ، فإن الأمر الذى نطرحه عن النقد والنقاد ــ نابع أساسا من سوء فهم وتقدير وجهالة ، وأعتقد أن المسئولية فى إيضاح الصورة الصحيحة لأصالة إبداع جيل السبعينات ، إنما يعتمد أساسا على أن هذا الجيل ــ نفسه ــ عليه أن يطرد من ساحته تلك الأصوات التى تسىء إليه والتى تتحرك وتتلوى هنا وهناك ، لتقنع الذهن العربى بأن شيئا جديدا . . يحدث .

على هذا الجيل أن يقتحم وسائل النشر عن جدارة وقوة وإقناع ، ويبقى على ملامح الصورة المضيئة ، وعلى استمرار التوتر والإبداع والجدية فى الحركة والفعل وأن يبتعد عن المعارك الجانبية التى غالبا ما تكون على حساب قدرته على الإبداع ، فإما أن يبدع وإما أن يبدد طاقته ويرد على المعارك فيعلو صوته ويضيع فى الهواء .

ولا شك أن هذا الجيل يمتلك القدرة على الإقناع والإبداع معا ، خاصة هؤلاء الذين يبدعون خارج القاهرة : فى الاسكندرية ، فى دمياط ، فى المنصورة . فى ديرب نجم ، فى كفر الشيخ ، فى بور سعيد ، فى السويس ، فى أسيوط ، فى سوهاج ، فى أسوان . . وفى مواقع الإبداع الأخرى الجيدة

● أحمد محمود مبارك[٢] :

- الثابت أنه حينما بدأ السياب ، ونازك الملائكة ، والبياتى ، وصلاح عبد الصبور ، وحجازى ، وغيرهم من شعراء فترتهم ، يخرجون على شكل القصيدة العمودية متلمِّسين شكلا مغايرا لقصائدهم هوجموا ، واتهموا بالمروق ، ووصف الشعر على أيديهم حينئذ بأنه يمر بأزمة ويعانى من عبث بقواعده الراسخة ــ لم أعش هذه الفترة منذ بدايتها ــ ولكن أحدا لا يستطيع أن ينكر أن ذلك قد حدث ، وحينما استقرت قصيدة ، « الشعر الحر » على أيدى هؤلاء ، زالت الغيوم ، وجذبت قصيدة التفعيلة غالبية الشعراء من

أترابهم ، ومن الشعراء التالين لهم . ولم يعد هناك من ينكر بعد ذلك ريادة نازك ، والسياب ، والبياتى ، وعبد الصبور ، وحجازى .. لهذا الشكل الشعرى الجديد ، اللهم إلا فئة قليلة من النقاد والشعراء والقراء ، ممن يرفضون ولـلآن أى شكل غير عمودى للقصيدة ، وهؤلاء لم يكن لرأيهم تأثير قوى أمام اقتناع غالبية المثقفين والشعراء والنقاد بهذا الشكل الشعرى الجديد .

والأزمة ـ ليست أزمة شعر ـ من وجهة نظرى ـ ولكنها أزمة الرفض الأوّلىّ والمتسرع غالبا لكل ما هو جديد .

لقد اتجهت أسماء لم تكن تكتب غير القصيدة التقليدية إلى الدخول فى تلك التجربة الجديدة ، اقتناعا منهم بملاءمتها لبعض المتغيرات العصرية ، التى كثيرا ما تفرز أفكارا ومشاعر من المناسب لها أن ترتدى ذلك الشكل غير العمودى . وقرأنا أشعاراً (غير عمودية) لنزار قبانى ، ومحمود درويش ، وفاروق شوشة ، ممن بدأوا بالقصيدة العمودية ، وتمسكوا بها لفترة غير قصيرة .

وفى رأيى أن الذى أدى إلى رسوخ حركة « الشعر الحر » أو « التفعيلى » هو أن التطوير الذى أفرزته لم يأت من فراغ . إذ لم يكن بينه وبين تراثنا الأدبى وشعرنا العمودى الراسخ انفصال مضاد أو معاكس ، فلم ينطو على بتْر للقصيدة العربية من جذورها . ولم يخرج فى موسيقاه عن موسيقى التفعيلة ، بل لجأ الشعراء المجددون إلى التراث والمأثورات العربية واستفادوا منها ، كما فعل صلاح عبد الصبور ، والبياتى ، وأمل دنقل على سبيل المثال .

ولأن الحياة مستمرة ، والفلك يدور ، والعجلة لا تتوقف بل هى تسرع فى دورتها بطريقة أصبحت عصبية ومضطربة ونتجت عنها أمراض نفسية لم تكن سائدة أو معروفة عن ذى قبل ، أصبحنا نرى طائفة تتهم الشعر « التفعيلى » بالجمود والرجعية ، وخرجت هذه الطائفة عليه ، لكن خروج هؤلاء هذه المرة كان عقوقا وموقفا غير شرعى ، فتحت شعار « الحداثة » نشروا مقولات غربية تنم عن جهل وقصور أحيانا ، وعن سوء قصد أحيانا أخرى .. لماذا الجهل والقصور ؟ ولماذا سوء القصد ؟!

١- الجهل والقصور : لأن هؤلاء اتجهوا بالشعر إلى التعمية . وتحطيم قواعد اللغة وموسيقى الشعر بتفعيلاته المعروفة ، فيما يسمونه ب « قصيدة النثر » مثلا إنهم لم يفعلوا ذلك إلا لجهلهم بموسيقى الشعر ، ودلالات اللغة ـ وقواعدها ، وعدم استيعابهم لها ، والذين وقفوا بين بين من . واكتفوا بالتعمية ، وعدم وضوح الرؤية ، جاءت أشعارهم على تفعيلات بحر المتدارك ، وبحر المتقارب فقط[٣] ، ولم يستطع حسّهم الموسيقى الشاعر أن يغوص أكثر من ذلك ، وأن يتعمق فى أكثر من هذه الدائرة الضيقة ، ولعل هذا هو الذى دفع البعض إلى أن يتهم شعراء السبعينيات تلك التهم دون تفرقة بين المجيد منهم من أصحاب المواهب الحقيقية (وهم الغالبية ، ولكن أصواتهم ليست عالية بالقدر الكافى) وبين المفتعلين وعديمى الموهبة .

٢ - أما عن سوء القصد : فلا شك أن بيننا ـ فى شتى أنحاء الوطن العربى ـ نفرا من الأدباء والمثقفين ممن ينتمون إلى الوطن العربى بمقتضى هويتهم الشخصية فقط ، لكنهم روحا وفكرا وحسًّا يشتركون مع المستشرقين والحاقدين وأعداء العروبة والإسلام فى أهدافهم ، وآمالهم الدنيئة ، تلك حقيقة معروفة للكثيرين ، لكنها قليلا ما تذكر ، ولا أرى لإخفائها جدوى ، هؤلاء ـ وهم قلة ولله الحمد ـ على علم باللغة ، وقواعدها ، وأصولها ، ودلالاتها ، وعلى علم بالشعر وعروضه ، لكنهم يهدفون إلى هدم اللغة . وإسدال الستار على تراثنا العظيم وانفصالنا عن الجذور .

● بدران المخلف[٤] :

- قد تبدو الصورة الثقافية ـ والشعر بشكل خاص ـ قاتمة بعض الشىء فى هذه الحقبة التاريخية ، على عكس ما كانت عليه منذ مئات السنين ، فالشعر كان ديوان العرب ، ولا يعنى ذلك أن الشعراء العرب كانوا مثقفين أكثر من الشعراء الشباب فى الوقت الحاضر ، فالثقافة قديما كانت محدودة والبحث العلمى كان يحبو ، أما فى الوقت الحالى حيث جعل الإدهاش العلمى فى المخترعات (الذى أثر بدوره على الثقافة بشكل عام) الشعراء الشباب بل الأجيال العربية ككل بحالة تذبذب ثقافى خطير بين الحاضر والماضى وبين الشرق والغرب ، من أين تزيد علما من التراث أم من المترجمات ،هذه إن لم تقرأها بلغتها الأصلية ؟

لذا نرى ، فى الساحة الأدبية ، حالة التذبذب منعكسة فى شعر الشباب ، والشاعر المشتت الثقافة هو نتاج قارىء مشتت الثقافة أيضا .

والقول بأن الشباب قد قطعوا العلاقة مع الماضى قول مجحف ، قد يكون البعض منهم كذلك ، ولكن الغالبية منهم على علاقة جيدة بالماضى ، إن لم نقل وثيقة وإلا فكيف يكتب الشاعر قصيدته وهو منفصل عن تراثه ، فالموهبة وحدها لا تكفى لكتابة الشعر ، فالثقافة لها باع فى ذلك ، وإن وجد بعض هؤلاء الذين لا يعرفون حتى أسماء الأعلام من الشعراء الأسبقين ، فهم مراهقو الشعر ، حيث إن الشعر من مظاهر المراهقة ككتابة رسائل للحبيبة الوهمية ، وقد تطول فترة المراهقة .

وإن بروز هذا الكم من الشعراء ، وغياب الشعر يعود لغياب حركة النقد المواكبة لهذه التجارب الشعرية .

لقد أراد « جبرا ابراهيم جبرا » أن يعلو نداؤه أو صراخه لائما نفسه وجيله على أنهم مهدوا لذلك ، نعم لقد مهدوا لذلك ، لأن ما كتبوه من شعر لم يكن نتاج تطور تاريخى للحركة الشعرية العربية ، بل كان تجديدا نتيجة تأثرهم بالشعراء الغربيين ، وتأثرهم بالثقافة الانجليزية بالذات ، فشعر السياب أكثر اقترابا من شعر اليوت ، وجبرا ذاته متأثر بثقافته الغربية الواسعة ، وإلا فما معنى مدرسة مجلة « شعر » فى أواخر الخمسينيات ، أو ليست وليدة الثقافة الغربية ؟ والتى تصدت لهذه الظاهرة مجلة « الآداب » ، وبشكل ساذج أسقطت المحاور السياسية على المعارك الأدبية ، ثم ابتعدت الاثنتان عن محلية التأسيس للشعر الحديث ، بل إن كثيرا من الشعراء تغيرت آراؤهم وكتاباتهم شكلا ومضمونا ، بانتقاله إلى الجانب الآخر والشاعرة « نازك الملائكة » هى أول من تحول من جماعة مجلة « شعر » إلى جماعة مجلة « الآداب » فى الوقت الذى كان يوسف الخال

رئيس تحرير مجلة « شعر » ينادى فيه بكتابة اللغة أو اللهجة العامية . حيث لم تفتح « نازك » نار المعركة على اللغة العامية إلا بانتقالها إلى الجانب الآخر ، إن الشعر ، والأدب ككل ، مظهر من مظاهر الحياة اليومية لأى شعب من الشعوب ، ولا يمكن فصل الأدب عن الحياة ، بل هو انعكاس للحياة من خلال تجربة الشاعر والروائى (الخ) الذاتية والشاملة

إن الرد على الشاعر ـ أى شاعر ـ ليس بالكلام الذى لا يخدم قضية الشعر ، بل إن مثل هذا الكلام ـ مخرب هدام ـ وهذه الكلمات من مسلمات المعارك الأدبية التى لا تترك فى الساحة الأدبية إلا جملة من الضغائن والأحقاد .

إن غياب النقد الصحيح هو الذى يتسبب فى وجود المهاترات ، والرد على أى تجربة شعرية هو بالدراسة ، والتقيد بما يخدم قضية الشعر .

كما يبرز دور الجيل الأول من الشعراء المحدثين فى إحباط الجيل الذى جاء من بعدهم ، فمعظمهم ـ هؤلاء المحدثون ـ امتلكوا زمام وسائل النشر والمجلات الأدبية ورفضوا من دونهم فى مستوى الشعر ، أو من تجاوزهم ، ليحتفظوا بتجاربهم . وكم من تجارب شعرية عظيمة ماتت فى أدراج شعرائها لأنهم لم يجدوا وسيلة للوصول للمتلقى أو للنقاد ، وكم من شعراء ماتوا ولم يعرف عنهم أحد شيئا ، ومن أحياء لا تزال مسدلة عليهم أستار النسيان . فمن يعرف الشاعر « سليم بركات » على سبيل المثال وليس الحصر ، هذا الشاعر الذى تجاوز الكثير من الشعراء الأعلام المحدثين !

إن للجيل الأول الحق فى الصراخ والعويل والبكاء على القصيدة ، فهذا ما جنوه من ممارساتهم . ومنذ الخمسينيات وحتى يومنا الحاضر ، النجوم هم النجوم يعدّون على أصابع الأيدى ، فهل استطاع هؤلاء تأسيس مدرسة الشعر الحديث فى اللغة العربية ، وضع خطا أسود تحت كلمة « اللغة العربية » .

● جيل محمود عبد الرحمن[٥] :

ـ أرقتنى عبارة « جهاد فاضل » القائلة : « مات صلاح عبد الصبور وهو يشعر بالإثم لأنه قد يكون مهّد لهذا النوع من الشعر . فمع تقديرنا الكامل لجهد المؤلف ، فإن « صلاح عبد الصبور » مات كمدا من جرّاء الواقع المتفسّخ والانهيارات العربية ، ثم وخزات رماح الأصدقاء فى ليلة مشئومة . نحن فى حلّ من أمر ذكرها ، حتى لا نؤلب الجراح الغافية . وليس الشاعر الكبير « صلاح عبد الصبور » المتماسك ثقافيا وفكريا ، الجسورُ فى اقتحام التراث ، واستيعاب حركات التجديد بالذى يندم على فعل اقترفه ـ وأصّل له ـ بآرائه المتعددة وبكتابه الأخير « على مشارف الخمسين » ، الذى جاء على شكل تسع مقالات تحوى عددا من القضايا الثقافية والاجتماعية من حصيلة تجربته الشخصية . وسواء كان بدر شاكر السياب ، أو نازكِ الملائكة ، أو صلاح عبد الصبور ، أو أحمد عبد المعطى حجازى ، أو البياتى ، قد امتلكوا ناصية الشجاعة ، وتحملوا تبعة الريادة فى المجاهرة بهذا التيار الجديد متكئين على ثقافتهم الرحبة المتنوعة ، وعلى وعيهم ، واستيعابهم الرائع والملهم لكل الإرهاصات ، ولكل حركات التجديد والتمرد السابقة ، فإن تيار التجديد كان سينفجر بهم أو بغيرهم ، لأنه يمثل سيولا تتدفق فى أوردة الأجيال ـ جيلا بعد جيل ـ وقد أثبت الشاعر أحمد سويلم ـ وإن كان لم يلق الصدى المنشود ، أن الشاعر المصرى « صالح الشرنوبى » ، قد سبق هؤلاء الرواد فى القصيدة الجديدة .

إن مشكلة الشعر المعاصر ـ كما قال الشاعر الكبير فاروق شوشه ـ فى حوار لصاحب هذه السطور نشر بجريدة الجزيرة « السعودية » تكمن فى صمت النقاد الذى أدى الى كل هذا التخبط ، فلبس الشعراء ثوب النقد ، وبدأوا يتكلمون ويصدرون الأحكام . وفى صمت النقاد تكمن حقيقة المأساة ، وخاصة فى الأجيال الأخيرة التى منها جيل السبعينيات المتهم بقسوة ، داخل كتاب « قضايا الشعر الحديث » .

والحقيقة التى يجب أن نذكرها ، أن هذا الجيل ـ المفترى عليه ـ جيل أسطورى ، حمل تبعة وأخطاء أجيال سابقة ، وحرم من رغد العيش وحتى من الينابيع التى ترفد وتغذى عيدانه الخضراء ، ومع هذا فهو يدخر قوته ليشترى كتابا باهظ السعر ، ويدفع قوت أولاده ليصدر مجلة تعبر عنه من مجلات « الماستر » ، أو ليشترك فى إصدار مجموعة شعرية أو قصصية لشاعر أو لقاص موهوب ، ووسط كل الإحباط وتجاهل النقد ـ وهى أشياء كفيلة بأن تميت أرسخ المواهب ـ وسط كل هذا الجو الفاتك يبدع هذا الجيل الرائع ولا يقرأه أحد .

أما عن دور صاحبنا « أدونيس » ، فى تخريب جيل بأكمله ، فإننا نقول ـ منصفين ـ إن أدونيس كان له دور بارز فى التحول ـ مع مجموعة الرواد ـ لنفاذ القصيدة المعاصرة إلى جوهر التعبير عن اللحظة التاريخية التى كان يمر بها الوعى القومى للأمة العربية ، وجاء دور أدونيس ليحقق الخطوة التالية حتى لا تصاب الحركة بالجمود ـ محاولا تأسيس رؤية جديدة تنبثق أساسا من إرادة الذات المحاصرة على مستوى الواقع والتاريخ بتجاوز هذا الواقع ، وهذا التاريخ كما يقول الشاعر الكبير « محمد أبو سنه » فى كتابه « دراسات فى الشعر العربى » .

ولكن للأسف الشديد ـ لم تقف محاولات أدونيس ـ عند حد ـ بل دعا الى تفجير اللغة ، وإلى بتّ الصلات والوشائج بالتراث ـ هذه الدعوة المدمرة ـ التى ضللت بعض الطالعين من أصحاب المواهب الناشئة ، فاقتصرت ثقافتهم على بداية التجربة الجديدة ، منذ بدر شاكر السياب ، ونازك ، وصلاح والبياتى .

كما بدأت موجة الغموض تسود بصورة وصلت إلى حد التعمية والتضبيب والألغاز ، وغالى رفاق أدونيس وبطانته فى الدعوة لهذه الدروب المجهولة بدعوى إثراء التجربة ، وإن الشعر أدب الخاصة ، وليثقف المتلقى نفسه لو أراد الفهم ، وتعالت بعض التجارب على المتلقى الذى سرعان ما أدار لها ظهره ـ مشغولا ـ بحل الكلمات المتقاطعة ، لأن فيها مفاتيح للحل لا أبواب شائهة لا أثر لثقب مضىء فيها .

أما قول « احمد عبد المعطى حجازى » . إن تسعين فى المائة من الشعر العربى خلال العشر سنوات التى مضت كتب على بحر واحد

هو « المتدارك » فلا يحتاج لذكاء أن نقول إن القلق والتوتر واللهاث ـ وهي سمات هذا العصر ـ تنسجم كثيرا مع إيقاعات بحر المتدارك المتوترة ـ الراكضة ـ كالخيول المتسابقة ـ القلقة وقد أملت تواترات النفس الشاعرة هذا النغم على الشاعر ومن ثم فإن ذلك لا يمثل قصورا ، المهم أن يكتبوا ويبدعوا شعرا حقيقيا ، يعطي لنفسه شرعية الدخول في قلب العصر ، وفي أتون جدله الفاعل ، على أن يكون سهمه باستمرار مصوّبا للمستقبل .

أما مقولة « جبرا ابراهيم جبرا » : « وإن الشعر فقد قدسية كانت له .. الخ » ، فنجيب عليها بتساؤل فاجع : هل قرأ الأستاذ جبرا كل النماذج المطروحة ؟ إن أفضل ما يبدعه هذا الجيل لا ينشر في الصحف والمجلات الرسمية ، فكيف سمح لنفسه بإصدار هذا الحكم ؟ عليه أن يبحث عمن يقبضون على جمر الشعر الحقيقي ـ وبعدها يحكم ـ ولا يحكم من خلال بعض قراءاته في الصحف والمجلات لاعتبارات المجاملة أحيانا ، والشللية أحيانا أخرى ، وسيادة الموضات ، وسيطرتهم على بعض منابر الاعلام في الدول العربية ، ويستثنى من ذلك المجلات والصحف المعتدلة وهي معروفة للقارىء العربي ذي الحس الواعي الصادق .

وتبقى مقولة « محمود درويش » لتنسحب على الشعر (الغمامي) ، أو شعر الغموض والإلغاز والتعمية ، وكل التيارات المعتدلة ، داخل الحركة لا تستريح له وترفضه . وليس معنى ذلك أننا ندعو الى السطحية والمباشرة ، بل إلى الغموض الفني الذي يثري التجربة الشعرية « كغلالة فيرلن » الشفيفة ، ليصبح الغموض مشعّا ، يحول « المتلقي » الى شريك في التجربة ، ويجعل رحلة كشفه لمعاني القصيدة خصبية وممتعة (لأننا احترمنا عقله وقدراته ، ولم نسلمه كل شيء) شارحاً نفسه حتى لا يتسرب الملل إلى نفسه .

● حامد نفادي [٦] :

أولا : هذا الكتاب كان الأجدر به وهو يضع له عنوانا كبيرا أن يحقق هذا العنوان جهدا ومواصلة ، أن يجمع أشعار من يكتبون الآن من خلال المجلات الأدبية المتخصصة والمجموعات الشعرية التي يصدرها أصحابها على نفقتهم ، ليدرك بعد المثابرة : هل العطاء مازال مستمرا أم أنه توقف ؟

ثانيا : الكتاب بصورته التي خرج بها علينا ليس أكثر من فرقعات لا طائل تحتها .

ثالثا : نحن في حاجة ماسة إلى نقاد أدب لهم ذوقهم وحسهم النقدي ، لقد قدم هؤلاء الرواد لنا أساتذة عظاما ، كمندور والعالم ، وعز الدين إسماعيل والقط ، وهدارة ، وعشماوي ، لقد كتبوا ووجدوا من أضاء لهم الطريق .

وعلى هذا ، فأنا لا أعير اهتماما لكتاب يحمل عنوانا لا يحققه ، ولا أعير اهتماما لشعراء رواد تحولوا إلى نجوم ، وتوقفوا عند هذه النجومية ، ونسوا قضاياهم التي صنعتهم ، ثم يتحدثون عن الشعر وعن القراءة ، بل ويسمحون لأنفسهم بتقييم حركة الشعر الآن ، وهم جزء منها ، إذ كانوا ومازالوا يكتبون ، ولا أقول إنهم مسئولون عنها فلا وصاية في مملكة الإبداع .

وما نحن فيه ، إنما هو سوء تنظيم لما حبانا الله به ، فالإبداع موجود ، والمال الذي ينفق على المؤسسات المهيمنة مازال ينفق ، فلم تغلق المدارس ، ولم يتوقف الإرسال التليفزيوني أو الإذاعي ، ومازالت الصفحات الأدبية تصدر في الصحف ولو أخذت كل هذه الأمور بجدية ، فارتفع مستوى ما يقدم ، لكان حظ القصيدة الآن أحسن من حظها على يد الرواد .

رابعا : لم يحظ نزار قباني بالذيوع إلا من خلال قصيدة غنتها «نجاة الصغيرة» بعنوان «أيظن» فبدأت مجموعاته تصل إلى أيدي الفتيات والشبان الصغار ، وليس هذا الحظ هو ما ننشده لما نكتب الآن .

خامسا : السؤال الأخير : هل الساحة الأدبية خالية من الأساتذة النقاد ؟ لعدم متابعة الحركة الأدبية ودخول ساحة النقد ، من لا يملكون إلا المساحات الممنوحة لهم ، نتوهم الساحة خالية من الأساتذة النقاد ، وهم في الحقيقة موجودون والمطلوب منا أن نقيم الجسور بيننا وبينهم ، لتستقيم الحياة الأدبية والشعرية .

● حسين محمد علي :

ـ هذه الآراء التي نقلها (جهاد فاضل) في كتابه (قضايا الشعر الحديث) اعتدنا عليها من شعراء عصرنا ونقاده ، ولا نعول عليها كثيرا لأكثر من سبب :

الأول : أن معظم هذه الأقوال جاءت ارتجالا ، دون بحث أو تمحيص ، ولم تجيء من خلال دراسة علمية جادة .

الثاني : أن معظم هذه الأقوال لشعراء وليست لنقاد ، باستثناء «جبرا ابراهيم جبرا» ، وهؤلاء الشعراء هم من الجيلين الأول والثاني من مبدعي قصيدة التفعيلة ، ولم يستطيعوا أن يتفهموا الثورة الحقيقية التي قام بها جيل السبعينيات على القصيدة ، من خلال النص الشعري الذي يبدعونه .

الثالث : هؤلاء الشعراء الذين أصبحوا نقادا في كتاب «جهاد فاضل» ليسوا بدعة في وقوفهم أمام حركة التجديد ، فالعقاد العظيم الذي ثار على القصيدة الكلاسيكية في شبابه ، وقف أمام حركة الشعر التفعيلي في أواخر حياته ، وحول قصائد الشعر المقدمة للجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب إلى «لجنة النثر للاختصاص» .

ويبقى بعد ذلك أن نقول : إن شعرنا ابن حقيقي لعصرنا المحتدم ، وإن الكتيبة المناضلة من شعراء السبعينات : محمد سعد بيومي ، مفرح كريم ، د. صابر عبد الدايم ، عبد الله السيد شرف ، أحمد فضل شبلول ، فوزي خضر ، نشأت المصري . محمد يوسف ، محمد سليمان .. وغيرهم هم شعراء عصرنا .

وعلى النقاد الجادين في الحركة الأدبية مثل د. علي عشري زايد . د. جابر عصفور ، د. محمد حماسة عبد اللطيف ، د. أحمد درويش .. وغيرهم الرد على مثل هذه الدعاوى ، وقد أصدر د.

على عشرى زايد كتابين هما : «استدعاء الشخصية التراثية» ، و (عن بناء القصيدة الحديثة) ، وأعلم أن له كتبا أخرى فى الطريق ، كما أن للدكتور جابر عصفور كتابا عن الحداثة الشعرية تحت الطبع سينصف فيه شعراء هذا الجيل .

وأود أن أقول : إن على شعراء السبعينات ومن جاء بعدهم أن يبدعوا ويضيفوا ، وليس عليهم أن يردوا على النقاد والشعراء السابقين ، فهذه مهمة النقد الجاد الذى يعرف دوره فى الحياة .

● رؤى سالم [٧] :

- بشأن اتهامات الرواد لشعراء السبعينيات ، أستطيع أن أقول إن شعراء السبعينيات يقفون على رمال متحركة ، ومن هنا غابت الرؤية ، والإحباط لا يولد إبداعا فنيا .

● زكريا عبد الجواد [٨] :

ليس الأمر بسيطا هكذا ، إن ترك العنان لشهوة إطلاق الأحكام فعل سيىء ، لكن الأسوأ هو أن الذين يقومون بذلك هم أنفسهم هؤلاء الذين أتوا بالحصان طائعا ، وقالوا اركبوا،فلما همّوا بالاعتلاء صاحوا : إنكم لن تستطيعوا ، وأن أزمنة الفوارس قد مضت ولن تتكرر .

الغريب .. أن الشعراء الجدد حين توقعوا الرعاية أتت الاتهامات والهجوم المباغت من كل ناحية ، وحين توقعوا يداً تحنو كانت القسوة ، فأى شعر يكتب ، وأى تجاوز إذا كان المبدع الأول هو المثبط لعزيمة المبدع الطالع ؟

(أى شعر يكتب ؟!

وليس هذا دفاعا عن كل ما يكتب فى الساحة ، ويتمسح فى كلمة «الشعر» الحديث ، ليس هذا دفاعا رغم أن الهجوم الفظ الذى يُشنّ يستوجب دفاعا ، إنها فقط محاولة لتلمس تلك العلل التى تعانى منها ساحة الشعر ، علة النقد والظروف المحيطة وعلة الشعر ذاته .

الشعر .. ذلك العشق البهيج الخارج منذ سنوات قليلة ــ وقليلة جدا ــ من رحم نمط آخر فقد إبهاره .

ولنعترف فى البدء بأن بعض قصائد هذا الزمن تتشابه ، وأن الغموض والتعقيد فيها قد تجاوز حد الاحتمال ، وأن الدخلاء أكثر من التعداد .. لكن هل يعنى هذا أن تصبح الثمرات التى طرحتها نخيل السبعينات كلها أشواكا ؟ . هل يعقل ألا تطلع من بينها من تستحق التفات هواة إطلاق الاتهامات ؟

... ولكن الظرف المشجع لم يكن موجودا أبدا ، إن عصر الطموحات كان قد مضى إذا اتفقنا على أن أزمنة ازدهار الشعر والآداب والفنون بعامة هى عصور الطموحات والأمانى القومية ؛ ولم تبق إلا سنوات حصاد الخيبة والمرارة والإجهاضات المتتابعة ، ليس هذا فقط ، بل إن النشر كان ضنينا تماما على أى شاعر شاب جاد بقدر ما ساعد على الترويج له مجموعة من الذين يمتلكون أكفا عريضة للتصفيق . قادرة على التبجح بما أسموه شعرا ، ولم يبق أمام الشعراء الذين يحترمون أدبهم إلا مجلات شديدة التواضع ، كثيرة الجهد ، وقليلة النسخ . إنها مجلات الماستر ، هذا الحل الذى ابتدعته العقليات الشابة لكنه لم يساعد إلا قليلا فى إيصال الصوت الأدبى الشعرى إلى قارىء الشعر .

.. وهم يتهمون الشعر السبعينى بأنه ــ على كثرته ــ لم يستطع أن يجعل البشر يهتزون له ، والذين يطلقون هذا الإتهام هم أول من يعرف بكل ما أحاط بهذا الشعر وما نبت حوله ، ويعلمون أن هذا الزمن الذى عاناه الشعر قد أحدث تغييرا هائلا فى الذائقة الفنية لدى الناس ، وأن اللهاث الاستهلاكى الفجّ قد أضحى سيدا فوق كل القيم الثقافية والأخلاقية جميعا ، ولم يعان الشعر وحده ذلك وكل الفنون الجادة تقريبا قد نالها نفس النصيب بل وأصابها من التشويه ما يفوق الوصف بعد أن تم عنوة إحلال بديل متهالك وشديد السطحية . إن الفنون كلها أصابها السوس ، ونستطيع القول إن الشعر الجاد قد حافظ ــ برغم الهجمة المضادة ــ على مواقفه الوطنية الجيدة ، حتى وإن شابه فى الحرب الضروس التى شنت ضده بعض الهنات فى التكنيك ذاته .

.. أما الذين يتهمون الشعر فى هذا الزمن بأنه فقد مصداقيته ، فهم أيضا أول من يعرفون أن من أسباب الأزمة الواضحة فى الشعر ، وفى كل صنوف الإبداع عموما ، أن أشياء كثيرة كانت تبدو بديهية طيلة الزمن قد فقدت مصداقيتها تماما الآن ، وأن قيما ثبتت زمنا طويلا تتعرض الآن للمحو ، فعن أى إبداع نتحدث ؟

إن الخطأ الجوهرى ــ فى نظرنا ــ هو أن البعض من الشعراء الجدد لم يستطع التفريق جيدا بين ضرورة أن يتم التواصل مع القراء وما يستلزمه ذلك من قراءة واعية للواقع المعاش ، وبين شروط التجاوز وإمكانيات القفز ، مما يجعلنا نتفق مع هؤلاء المتقدين فى أن عصرنا توجد به العديد من القصائد غير الجيدة والمبهمة حتى على من لديهم إلمام بعملية الكتابة الشعرية ، وبرغم أن عدد الشعراء به يزداد ، لكن هذه ليست مشكلتنا نحن فقط ، إنها نفس المشكلة التى عاناها من قبل كل مثقفى العصور السابقة ، إن هناك الآلاف من الشعراء يكتبون فى كل عصر ، لكن الذى تحتفظ به ذاكرة التاريخ هم الأكثر إبداعا ، إنها ليست مشكلة إطلاقا بل إنها من أكثر الظواهر صحة ، إذا أردنا لأدبنا أن يتفوق . أليس ظهور شاعر جيد واحد من بين الآلاف الذين يكتبون الشعر فى كل حقبة إنجازا طيبا يكفينا ؟ و .. أليس ظهور قصيدة واحدة تتفوق وترسخ حتى ولو كل ربع قرن عملا يضيف إلى قصائد العربية الكبيرة الراسخة ؟ إن الشكوى من الجديد ليست شكوى عصرنا فقط ، فلدينا تراث هائل من العداء (لكل من يكتب أو يصنع بطريقة لا تتطابق مع النهج القديم) قام به كل هواة النماذج ، لكن الذين يهاجمون هذه المرة هم من هللوا لتلك التجربة فى بداياتها ، هاجموا بنفس الطريقة القديمة المعروفة ، وقالوا : فى جيلنا كان الشعر موجودا وأما بعدنا .. فالطوفان .

● عبد المنعم عواد يوسف :

- أدلى بشهادتى تلك كواحد ممن حملوا عبء المغامرة بخوض

درب جديد لشعرنا العربي الحديث . فقصيدتي «الكادحون» نشرت هي وقصيدة «من أب مصري» للشرقاوي، وقصيدة «أبي» لعبد الصبور في عام واحد .. هو عام ١٩٥٢ .

وكنا بذلك ـ أول ثلاثة شعراء مصريين ـ نرسي أسس القصيدة العربية الحديثة في مصر مع عدم إغفال الدور الرائد الذي قام به : باكثير ولويس عوض ، ومحمود حسن إسماعيل ، وغيرهم .. في نبش التربة لغرس هذا النبات الجديد ، والذي لم يأخذ سماته المحددة إلا في هذا العام الذي ذكرت ، وعلى هذا الأساس يظل الدور الريادي لشعراء عرب كنازك والسياب وغيرهما .

ولا أحسب أن قصيدتي ـ وكما يموت الناس مات،من الممكن أن تغفل حين يقوم،حصاد الشعر العربي الحديث خلال السنوات الثلاثين الماضية،تقويما صحيحا وعادلا ، هذه القصيدة التي ظهر أثرها الواضح في شعر مبدع أصيل كأمل دنقل (انظر قصيدته : قتل القمر) .

إنني وأنا أرى ما آل إليه حال شعرنا العربي الحديث أكاد أسمع صرخة الشاعر العربي الكبير محمد مهران السيد . تتردد أصداؤها في أذني منذ بعث نهاية عام ١٩٥٢ «إنكم بهذا تحاولون هدم شعرنا العربي الأصيل»[١٠]

ومع ذلك فوضع الشعر العربي الحديث ليس على هذه الصورة القائمة التي رسمتها إفادات الشعراء التي وردت في «الاستبيان» وألخص رأيي في هذا الموضوع في التالي :

١ - القول بأن الشعراء لا يقرءون ، وإنهم لم يعودوا يهتمون بالثقافة قول مبالغ فيه كثيرا ، ومعرفتي بالكثيرين من الشعراء الشباب تؤكد ذلك .

٢ - أنا مع القائل بانعدام التواصل بين الكثير من شعراء الشباب وتراثنا الشعري القديم وقد سمعت من بعضهم أسماء الشعراء العرب القدامى تنطق بطريقة مضحكة[١١]

٣ - الشعراء العرب كثيرون في كل زمان ومكان ، غير أن الأسماء التي تقوى على تحدي الزمن تبقى قليلة ، دائما ، وهذا أمر طبيعي ، ومن يقرأ كتب التراث العربي القديم يتبين ذلك ، وربما وضحت ظاهرة كثرة الشعراء في عصرنا هذا بسبب اتساع قنوات النشر من صحف وإذاعة ومنتديات أدبية[١٢] .

٤ - مرحلة الخمسينيات والستينيات أظهرت ما لا يقل عن ثلاثين شاعرا متميزا . والسؤال الآن : هل تستطيع أن تذكر لي عشرة أسماء متميزة من جيل السبعينيات وما تلاه ؟

٥ - لقد كان لكل شاعر من الجيل السابق صوته المتميز ، وعطاؤه الفريد ، وظهرت قصائد لاتزال معالم واضحة في مسيرة شعرنا الحديث . فأين هذا في جيل السبعينيات ؟ أنا مع من يقول : «إن ما ينشر الآن : يكاد يكون قصيدة كبيرة اشترك فيها عدد من الشعراء» .

٦ - بدأ الشعر الحديث وقد سيطر عليه بحر الرجز ، أما الآن فقد سيطر عليه «المتدارك» كما يقول «حجازي» وهو بحر مخادع لا يستطيع تمييز الخلل فيه إلا أذن واعية ،[١٣] وأين هي تلك الأذن التي تستطيع التمييز بين هذه السرطانات ؟

٧ - بين شعراء السبعينيات شعراء أحترمهم وأقدر عطاءهم المتفرد[١٤] ولا أذكر الأسماء منعا للإحراج ، وحقيقة الأمر أن شعراء السبعينيات صنفان : صنف مبدع ، وصنف يسعى في بطانة الصف الأول وتقليده ، وبين الأصيل منهم والمقلد تتداخل معالم الصورة ، فتبدو على هذا القدر من القتامة التي هي عليه الآن .

٨ - أنا لست ضد قصيدة النثر الأصيلة ، والأصل في التجديد أنك إذا أسقطت فنية فلابد أن تضع لها البديل ، والأصلاء من شعراء قصيدة النثر حينما أسقطوا الموسيقى أحلوا محلها نسيجا موسيقيا داخليا لا يقدر على نسجه إلا القلة[١٥] .

مرة أخرى أنا مع قصيدة النثر عندما يكتبها أمثال الماغوط ، وأنسي الحاج ، وسليم بركات ، وحسين عفيف وغيرهم .

٩ - أنا لست ضد الغموض ، ولكنني ضد التعمية والتعتيم ، فإذا كان الغموض ناشئا عن عمق التجربة ، وتداخل خطوطها فأنا معه ، ولكن إذا كان الغموض ناشئا عن تداعيات اللاوعي القريب من الهذيان فأنا أرفضه ، وبالتالي فأنا ضد التسطيح وتبسيط الأداء الشعري بدعوى التواصل بين الشاعر والمتلقي .

١٠ - صراع الأجيال في الفن ظاهرة صحية ، بشرط أن يقوم ذلك على أساس تبادل وجهات النظر في جو يسوده الود والتقدير من جانب الناشئة والشداة الجدد وسعة الصدر والتعاطف من جهة قدامى المبدعين .

أما ما نراه الآن من تبادل الاتهامات والتطاول باللسان ، فلا يخدم قضيتنا الواحدة ، وهي الحفاظ على شعرنا العربي الحديث ، والوقوف ضد السلفيين وأعداء التجديد والتطور .

١١ - أنا مع كل تجربة شكلية حديثة في مجال الشعر تصنع إيقاعها الخاص ، وتبني رؤيتها الخاصة حتى ولو سادها الغموض ما دام الشاعر يعي ما يفعل ، ويدرك حقيقة قدراته الإبداعية ، ولا يكون مجرد مقلد .

● عبد الستار سليم[١٦] :

لست أدري لصالح من تثار هذه المشاكل وبهذا الشكل الممسوخ ؟ دون التعرض لجوهر القضية الحقيقية ولست أدري ـ أيضا ـ عمن يتكلم هؤلاء ! وأين هم شعراء السبعينيات الذين يُقصدون ؟ وأنا واثق تمام الثقة أن (هؤلاء) لا يعرفون حتى الأسماء ، وكيف يعرفون الأسماء وهم لم يلتقوا بأولئك الشعراء الحقيقيين ، لسبب بسيط ، هو أنهم لم يحاولوا يوما صنع جسر ـ ولو من حبال ـ ليصل بينهم وبين هؤلاء الشعراء الذين يعيشون بين أحضان النجوع والكفور ، اللهم إلا إذا كانوا يقصدون بشعراء السبعينيات أولئك المتواجدون في القاهرة تحت دائرة الضوء وإلا ـ بالله ـ قل لي .. من منهم التقى،(أو حتى قرأ .. أو سمع عن) الشاعر أحمد فضل شبلول ، أو عزت الطيري ، أو عبد الستار سليم ، أو حسين علي محمد أو ... أو ... ؟

فمن هم شعراء السبعينيات ؟

وأصدقكم القول ، إننا ونحن . فى نجع حمادى ـ لم نتعرف على الساحة الشعرية المصرية إلا من خلال مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم ، الذى أقيم فى المنيا (هل تصدق ؟!)

فإذا كنا نحن الشعراء إلى الآن لم نلتق ، ولم نقر لبعضنا البعض بالقدر الكافى ، الذى يضع النقاط فوق الحروف ، فكيف ـ بالله عليك ـ يعرفوننا هم ؟

تلك هى القضية الأساسية التى أقصدها ، قضية طرح شعر هؤلاء فى الساحة ، وعدم الاقتصار على بعضِ الأسماء التى أفلست ، وأساءت إلى الشعر الحديث أكثر مما أحسنت ، وعملية طرح كل الأسماء قضية تخص الشعراء الرواد بالدرجة الأولى ؟ والنقاد بالدرجة الثانية ، ووسائل النشر بالدرجة الثالثة ، وانعقاد مؤتمرات بصفة دورية بالدرجة الرابعة والأخيرة .

تلك هى قضيتنا ، وقضية شعراء السبعينيات ، إذا كانوا يقصدون الشعراء الحقيقيين . أما إذا كانت هرطقة وسفسطائية فهذه هى الجعجعة التى لا تعطى طحناً .

والذى أثار ثائرتى أكثر . . هو ذلك الذى يدعى أن الشعراء الشباب أحرقوا السفن التى تربطهم بماضيهم ، فلا يكادون يعرفون شيئاً عن الشعر الجاهلى ، أو الشعر العباسى ، أو الأموى ، أو الأندلسى أو . . . الخ .

فكيف ـ بالله ـ يصبح الشباب شعراء وهم شباب ؟ هل بالخبرة مثلا ، أو أنى تتأتى لهم الخبرة وهم شباب ؟ أو كيف نطلق على هؤلاء شعراء إن لم يكونوا كذلك ونبنى على ذلك قضية لا أرجل لها . . ؟ هل هذا منطق ؟ أنا أرى أن الذى بُنى على باطل هو باطل . أما إذا كان الاتهام موجها إلى الجميع فنحن معهم فى ذلك ، ولدينا الحل . . ألا وهو :

لتكن هناك اختبارات ـ يا سيدى ـ كالتى تجرى فى مسابقات الوظائف (وهذا إذا كنا جادين فيما ندعى من البكاء على قضية الشعر ؛ أقصد بكاء السادة النقاد والرواد ، الذين لا يناقشون أعمالا شعرية إلا لمن تثبت صلاحيتهم (من وجهة نظرهم) فى الإلمام بكل ما يطلبون . .) فلنجرب هذا ، مع العلم بأن الإلمام بكل هذه الأمور لا تصنع شاعرا حقيقيا لكن هذا هو التحدى لمثل هؤلاء .

أما الرأى الذى يقول إن « أدونيس » لعب دورا مخربا فى جيل كامل من الشعراء ، فإن القائل يجهل معنى كلمة « جيل » فليس هناك كائن يستطيع ذلك ، حتى يستطيعه أدونيس ، وأنا أقرر أننى إلى الآن لم أقرأ حرفا واحدا لهذا الشاعر ، وأعلم أن هذا تقصير منى ، ولكنه تقصير أنا فيه معذور ، فمن أين لى أن أحصل على أعماله ونحن الشعراء شبه مبعثرين فى أرجاء الوطن العربى ، لا رابط يربطنا ، سوى رابطة الحيرة ، والمعاناة فى شق الشعر الشائك .

إننى أشك أن تكون هذه الحملة الكاذبة مخططا لها ، ومدبرة تدبيرا محكما ، كى تشغل الشعراء الشباب عن قضيتهم الحقيقية ، ألا وهى قضية الحياة والوطن (والله أعلم) ويجب ألا ننجرف وراءهم ، فنهدر بذلك طاقتنا

● عمر أبو سالم[١٧] :

١ - الشعر نشاط إنسانى رافق مسيرة الحضارة منذ آلاف السنين ، والشاعر الذى يعتبر هذا اللون الفنى همًّا من همومه الحياتية يحرص على ترسيخ انتمائه للشعر عبر تعامله مع الكلمة والصورة الشعريتين ضمن معادل فنى يضع للحياة شكلها وصيغتها المتقدمة ، وما يقال من أن الشعراء الشباب لم يعودوا مهتمين بالثقافة لا يصدق إلا على أولئك الذين يعتبرون الشعر نوعا من الترف أو التسلية .

٢ - القارىء الجاد قد يعتبر غائبا عن الساحة الأدبية ، والكثير من الشباب يقرأون . ولكن المشكلة تقع على عاتق مؤسسات الثقافة فهى المسؤولة أولا وأخيرا عن إيجاد هذا القارىء الشاعر .

٣ - الصورة قائمة ليس بالنسبة للشعر ، ولكن بالنسبة لكافة أنواع الإبداع الأدبى والفنى ، وهذا تعميم خاضع للجدل ، والكثير من الشعراء يقرأون شعرنا الجاهلى والأموى والعباسى ، لكنهم لم يتجذَّروا فى ماضيهم أو ذاكرتهم الشعرية التى هى الأساس فى كتابة شعر متطور ، يعى الموقع والمكان التاريخيين اللذين نعيشهما .

٥ - كان الشعر موجودا منذ آلاف السنين ، وعرف شعرنا العربى فى الجاهلية وصدر الإسلام ، وما تلا ذلك ، أسماء العديد من الشعراء ، ولغياب التأريخ والتدوين فى عصور ماضية أضعنا شعر الكثيرين ، والكثير من الشعر الحالى لم نتعرف إليه بعد . هناك استسهال للشعر ، وعدد كبير من الشعراء .

٦ - التجديد لا يرتبط بمرحلة معينة ، وإنما هو مرادف لحركة شعرية قائمة ومتطورة .

٧ - قول « جبرا إبراهيم جبرا » فيه الكثير من الصحة والبقاء للقصيدة الجيدة التى تضطلع بهموم وحياة الإنسان بغض النظر عن شكلها ومسارها .

٨ - قد يكتب عدد من الشعراء قصيدة واحدة يلتقون فى نهايتها من حيث أداة التعبير والوسيلة ، والسبب توحّد المنابع الشعرية لديهم ، وانطلاقهم من معطى ثقافى معين أو وضع اجتماعى سالب يؤثر على إنتاجهم ككل .

٩ - المهم أن تعبر القصيدة عن وضع إنسانى وموقف حياتى من الكون والأشياء ، وموسيقى الشعر يحكمها توجه الشاعر وثقافته ، و « المتدارك » كبحر شعرى فيه الكثير من المرونة ، وذلك لا يعنى عدم وجود الشاعرية .

١٠ - صلاح عبد الصبور شاعر من رواد التجديد ، وقد أضاف للقصيدة بعدا إنسانيا لا مجال لإنكاره ، وجهوده فى كتابة القصيدة المهموسة كبيرة ولا مجال لإنكارها .

١١ - محمود درويش شاعر كبير وتبرّمه بالشعر الحديث عائد إلى أزمة نفسية يعيشها مرحليا ، وعندما يعلن ضيقه بالشعر فهذه مشكلته وحده ، ولا علاقة للشعر بما يكال له الآن من اتهامات ، والشعراء هم السبب .

إن أدونيس شاعر قال كلمته ومضى ومن تابعوه لم يمروا بمراحل تطوره الشعرى منذ ديوانه الأول « قالت الأرض » وحتى

« إسماعيل » ، ولم يدركوا أسرار لغته الشعرية التى حاول أن يخرج بها من عباءة ذاكرتنا الشعرية حتى الآن ، لأن القصيدة لدى أدونيس تشتمل على عدة مفاتيح وأبعاد مكانية وزمانية ومهارة شعرية فائقة تعوز الكثير من الشعراء .

● فتحى سعيد :

- هذا هو الشعر ، بيت صادق يتكره الشاعر لا يرتكبه ، يكاد يطيح بصدره لو لم يخرج إلى النور كأنه الوليد يشق ظلمات الرحم إلى نور الوجود . وهذا هو الشاعر . قلب يستنشق الحياة ليرددها كلمة من وهج الأنفاس ودم القلب .

هناك شعر إذن أو . . لا شعر . .

وهناك شعراء إذن أو لا شعراء .

وليس هناك ما يسمى بجيل زيد أو جيل عمرو ، بل هناك جيل شعراء ، وشعراء جيل بدأوا من منطلق واحد . . وانسربوا فى دروب شتى وأسهموا معا ، دون اتفاق مسبوق فى حركة التجديد بغض النظر عن شرعية أى فهم من اللفظ والضوء . ثم هناك أجيال متفرعة تختلف ذيوعا وشيوعا دون أن يختلف فيها الجدل حول المسافات الفنية والزمنية التى توقف كلا منهم عند حد .

وقضية الشعر ليست هى الصراع حول تثبيت معاوية وعزل على أو جيل على آخر . . كما أنها ليست تصنيفا لقوائم وإطلاقا للعناوين بقدر ما هى قضية تقييم وتقويم حقيقى وجاد«ومسح هادف صادق لحصاد أكثر من ثلاثين عاما منذ أن بزغ نجم التجديد فى سماء الشعر وعلا وارتقى . وأن للأقلام الشريفة أن تتناوله بالرأى العميق لا بترديد نفس الأقوال ونفس النماذج ونفس الرطانات توفيرا لعناء البحث واقتصادا للمكابدة والتأمل والاستقصاء .

والصراع بين الشكلين القديم والجديد صراع تقليدى بل هو صراع مفتعل مختلق وجد فيه النقاد فرصة ليرفعوا سياطهم فوق ظهور الشعراء أو ليلفظوا بمختلف الرطانات التى أصبحت علامات مسجلة تنطبق على أى شاعر يتكاثرون عليه أو له فى حلقات الإذاعة وأنهار الصحف ووجد فيه حفنة من الشعراء ستارا يتخفون وراءها تحت لقب الشاعر دون جدارة ودون أن يحرثوا أرض الشعر ويضربوا فى بطونها .

إن اختيار الشكل الجديد لتجربة ما . . لا يجىء عمدا أو ترصدا أو تقليدا والا فقد جدته ، وإنما يجىء لضرورة ملحة وواعية ويعطى تجربة مقنعة وصادقة بحيث يكون ثوب الجديد ملائما لصاحبه مؤكدا لشرعيته . . يشف عن شاعر حقيقى مجبول على الخير والحب . . مغمور بالصفاء والألق . . مدفوع إلى الأحسن والأمثل ، لا يكره ولا يكيد ولا يتعالى ولا يخوض فى الشر ويشوى بلسانه كل شىء ويتربص بكل شىء . . ناسيا أن الشاعر طفل الله لا طفل الشيطان

القضية إذن قضية شاعر رفيع أو شاعر وضيع .

فن رفيع أو فن وضيع دون اعتبار لشىء آخر .

والحق ان الشعر العمودى . . جسر ضرورى يوصل للضفة الأخرى ، وفى هذه الفترة بالذات فترة اختلاط الحابل بالنابل فى حقل الشعر الجديد نحس بضرورة هذا الجسر لتأمين لقب الشاعر . . وحماية محراب الشعر ، وفوق ذلك الجسر دبت أقدام الشعر ومازالت الأقدام تدب بين الحين والآخر كالعاشق يؤوب لدروب ماضية حين تنأى فيتلفت القلب وما أصدق قول أبى بكر الأوسمى :

وان كان عندى للجديد لذاذة
فلست بناس حرمة للقديم

وإذا كانت هناك نماذج من الشعر الجديد أساءت له لهبوطها ورواجها بين الجماهير لسبب أو لآخر فلا يفت ذلك فى عضد القضية بقدر ما يكشف عن فساد الحركة النقدية والأدبية وخطورة التكتلات والشعارات ، وتهافت الشعراء على الذيوع والانتشار

وهذا ما اكتشفه ت . س . اليوت حين قال .

« أنا خير من يعرف أن كثيرا من النثر الردىء قد كتب تحت اسم الشعر الحر . . والشاعر الردىء هو وحده الذى يرحب بالشعر الحر كوسيلة للخلاص من الشكل »[١٨] .

والشاعر الحق هو الذى يغضب للحياة وإنسانها ويلوذ بالشعر ويمهر الكلمة بأغلى الكنوز ، دون أن يدور فى فلك غيره ، ودون أن يكف عن المغامرة والاحتراق ، أو يتخلى عن صموده ، مهما انحسرت عنه الأضواء ، أو غضت بصرها الصحف ودون مبالاة بقائمة الألقاب التى يدرجه فيها النقاد«ولا بكمية الضوء أو النشر وتعجل الشهرة ، فقط عليه أن يغنى بصدق وحرارة وأن يكون صوت شعره لا صوت غيره ، دون اكتراث للشكل الذى يغنى به ، وأن يعانق الحياة والإنسان برحابة وعمق ، وألا تغفل عيناه عن التجوال فى أحشاء عصره والتطلع لآفاق غده من خلال قلب حوى الكون والكائنات يخفق بالأنبل والأجمل ، ويركض نحو الأفضل والأكمل ، وسامح الله أبا العلاء حين قال :

لعن الله صنعة الشعر فيها
من صنوف الجهال كم ذا لقينا

● فوزى خضر[١٩]

ـ هذا الهجوم المثار ضد شعراء السبعينيات ليس بمستغرب إذا انتبهنا لحقائق هامة تخص هؤلاء الذين يهاجمون الشعراء الشباب ، إنهم قسمان .

القسم الأول بعض النقاد غير المتابعين للإبداع الشعرى فى هذه الأونة ، واكتفوا بقراءة ما صادفهم من دواوين قد تكون هزيلة ـ فأطلقوا من خلالها حكمهم بتعسف على جيل بأكمله . . ولم يكن الهدف من إثارة هذه الضجة إلا إثبات أسمائهم كنقاد ، بعد أن تقلص عدد المهتمين بالنقد .

والقسم الثانى ، هم الشعراء القدامى الذين أصابهم الإفلاس فتحول اهتمامهم عن العملية الإبداعية إلى محاولة هدم الأصوات الجديدة التى تنبئهم بأن عصرهم قد ولى (بتشديد اللام) .

ولم أكن لأحاول الرد على النقاد ولا على الشعراء الرواد لسببين :

أولهما حتى لا أحقق للذين يدعون النقد هدفهم من إثبات أسمائهم كنقاد .

وثانيهما : أن آراء الرواد لن تغير من الواقع شيئاً ما دام الفصل فى النهاية للقدرة الإبداعية المتوفرة فى أشعار الشباب .

ولا شك أن هناك بعض السلبيات فى الحركة الشعرية فى السبعينيات هى التى أدت إلى تطاول هؤلاء وهؤلاء على شعر هذه الفترة . ويمكن تلخيص هذه السلبيات فى ثلاث نقاط :

١ - كثرة المتشاعرين وهذه ظاهرة تتواجد فى كل عصر .
٢ - عدم مواكبة النقد الجاد للحركة الإبداعية فى الشعر .
٣ - إصابة بعض الشعراء الشباب بحمى التجديد ، مما أدى إلى استحداث أساليب كتابية - شكلاً ومضموناً - تبتعد كثيراً عن جوهر الشعر .

لكن هناك نماذج من الشعراء العرب ظهرت فى هذه الفترة تعتبر هى الدليل العملى - بإبداعها الشعرى - الذى يدحض افتراءات الذين يهاجمونهم . . وقد رأيت فى الاستبيان الذى أرسله لى الصديق الشاعر أحمد فضل شبلول أن الأمر تحول إلى قضية هامة تستدعى الدفاع عن جيل بأكمله متهم بإفساد الشعر . . وسأحاول الرد على ما أثاره هذا الاستبيان نقطة نقطة :

١ - فى كل عصر هناك الشعراء وهناك المتشاعرون ، والشعراء فى جيل السبعينيات هم أولئك القادرون على الإبداع وهم الذين تزودوا بقدر من الثقافة العلمية والإنسانية يستطيعون من خلالها توصيل تجاربهم المختلفة إلى المتلقى دون تعمية ، ولا يجب إهمال هؤلاء الشعراء ، ولا يجب أن ينسحب عليهم عين الحكم المنسحب على المتشاعرين ، وعلى من يتعرضون بالنقد لجيل بأكمله أن يكتشفوا من خلال هذا الجيل الشعراء الحقيقيين ؛ وليس مطلوباً من هؤلاء - أى النقاد - أكثر من أن يقرأوا إنتاج من يطلقون عليهم أحكامهم حتى لا تكون هذه الأحكام جائرة ومتعسفة .

٢ - هل يندر بين الشعراء الشباب - الآن - العثور على قارىء حقاً ؟ وهل أجد هنا أكثر من سؤال أسأله للأستاذ جهاد فاضل فأقول له : هل تعرفت حتى على أسماء الشعراء الشباب المجتهدين - فى الوطن العربى - ولا أقول قرأت لهم ، حتى تكتشف إن كانوا يقرأون أو لا يقرأون ؟ .

٣ - إبداع الشعراء الشباب هو الفيصل فى الحكم على صوره مستقبل الشعر العربى . . وبدون خطابية ، ولا تطالب النقاد بأكثر من أن يقرأوا ما نكتبه .

٤ - هل الأحكام المطلقة فى النقد مقبولة علمياً ؟ إنه يحكم - باستهتار - على مساحة زمنية تمثل جيلاً ، وامتدادا جغرافيا يمثل عدداً كبيراً من الدول ، بأن شعراءه لم يتعرفوا على تراثهم ، وأنا لا أدافع هنا عن الشعراء ، بقدر ما أدين هذا الذى يدعى القدرة على النقد وهو لا يعلم أكثر قوانين النقد وضوحاً ، وهى عدم جواز إطلاق الأحكام المطلقة .

٥ - إننى أحيل المهتمين بالشعر هنا إلى كتاب (الشعر العربى المعاصر) للأستاذ الدكتور « عز الدين إسماعيل » ط ٣ - ١٩٧٨ م فى التذييل الذى أضافه عن شعراء السبعينيات حيث أعلن أنهم قد أثروا الشعر العربى ثراء لم يعرفه من قبل فى أى عصر من عصوره ،

وأنا أعتقد أن د . عز الدين إسماعيل لم يطلق حكمه من فراغ . وإنما من خلال النماذج التى أثبتها لشعراء هذا الجيل - فى كتابه - من بلدان عديدة من الوطن العربى ، ولو أن هذا جهاد فاضل كان قد اجتهد قليلاً فحاول التعرف على شعراء السبعينيات بقراءة أعمالهم لما كان قد ضل الطريق ؛ ولكن ما حدث أنه كما ظهر المتشاعرون ظهر من يدعون النقد ، ولا يقفون على أرض صلبة من الثقافة الواعية والمتابعة الدقيقة للإبداع المطروح فى الأسواق ، وفى معارض الكتب التى تقام سنوياً فى كل بلد من بلدان الوطن العربى .

٦ - ما أدى إلى هذه الشبهة هى حمى التجديد - التى أشرت إليها فى بداية حديثى - التى أصابت بعض الشعراء فى الوطن العربى وهم لا يمثلون الجيل ، وإنما يمثلون ظاهرة فنية .

وبالرغم من هذا فإنه ليس من حق أى شخص - ناقدا كان أو غير ناقد - أن يحجر على أى محاولة تجديدية فى الشعر . . لأن كل محاولات التجديد الأصيلة فى الفن والأدب على امتداد العصور قوبلت أول ما قوبلت بالرفض ، ثم أثبتت وجودها . . أما محاولات التجديد غير الأصيلة فإنها لم تستطع البقاء ، لأن البقاء دائماً للأكثر أصالة وتطوراً فى عين الوقت .

٧ - إن كلمة جبرا إبراهيم جبرا تؤكد ما أشرت إليه فى بداية حديثى فإنه لا يهاجم الشعراء الشباب وإنما يثبت ريادته فى محاولة للبقاء فى الصدارة دائما جاهلا أو متجاهلا لقانون الأجيال . جيلنا لا يهدم الأجيال السابقة له وإنما يعترف بعطائهم ، ويضيف ما يستطيع إضافته إلى الشعر ، وحب البقاء الذى يتملك الأجيال السابقة ليس بمستغرب فهو ليس جديداً فى هذا العصر ، وليس جديداً - أيضاً - على جيلى ، وأنا أذكر أن مجلة « الشعر » المصرية أجرت استبيانا - فى عددها الأول - عام ١٩٧٦ عن حركة الشعر فى مصر ، وقابلت عددا من المفكرين والكتاب والنقاد . ومن الشعراء قابلت المجلة شاعرين أحدهما الشاعر الراحل أمل دنقل الذى أعلن أن الشعراء الجدد يمثلون روافد تستمد مياهها من الأنهار الكبرى ، وبالتالى لم يتميز منهم أحد . . وكنت أنا الشاعر الثانى حيث أعلنت أن الإبداع موجود ، لكنه يفتقد المناخ الملائم لظهوره ؟ . ولعل أكثر الظواهر المناخية سوءا - التى قابلت شعراء السبعينيات - هى ظاهرة عدم تواجد النقاد الجادين الذين تتحتم مواكبتهم للإبداع .

٨ - رأى نازك الملائكة صحيح إذا كانت لم تقرأ ما أبدع الشعراء فى السبعينيات إلا لهؤلاء الذين يخطئون فى الوزن ولا يتملكون أدواتهم . . ولو أنها حاولت أن تتعرف أكثر على شعراء هذا الجيل لوجدت الشعراء الشعراء .

٩ - أعتقد أن الشاعر عبد الوهاب البياتى لم يكن يقصد بمقولته هذه الشعراء الجدد بقدر ما كان يعكس حالته عليهم ، بدليل كتاباته خلال السنوات القليلة الماضية .

١٠ - أعتقد أن تشابه الهموم فى المضمون الفكرى لأكثر من قصيدة - لا يعنى تشابه القصائد - فالمنطقة العربية تعيش هموماً تكاد تكون واحدة ، وبالتالى كانت الهموم متشابهة على المستوى الفكرى - فى الشعر - وهذا لا يعنى التشابه الفنى والجمالى فى

الشعر ، فالشعراء المبدعون المتميزون موجودون حتى لو تجاهلهم المتجاهلون .

١١ - أستاذنا حجازى لا أظن أنه يجهل أن البحر الواحد يستطيع ان يتحمل ملايين الكلمات ، ولأن لكل شاعر مجيد قاموسه الخاص ، وموسيقاه الخاصة ، وصوره الفنية الخاصة ، فإن الكتابة من بحر واحد لا تعنى التشابه الشعرى ، وقد تكون سرعة العصر هى التى فرضت هذا البحر فى هذه الآونة ، وأستاذنا حجازى لا يجهل أيضا أن بحرا مثل بحر الطويل قد فرض نفسه لفترة طويلة وعاشت لنا القصائد الكثيرة التى كتبت منه ، فلماذا قبلنا استبداد بحر الطويل ، ونرفض الآن استبداد بحر المتدارك .

١٢ - لا أعتقد أن هناك أزمة فى الشعر العربى الآن لأنى أتابع - بقدر استطاعتى - الإبداع الشعرى فى الوطن العربى . وهذه المتابعة تثبت لى أن الشعر ليس فى أزمة .

١٣ - ما أدى إلى عدم الثقة من جانب الناس فى الشعر العربى هو انتشار بعض النماذج السيئة من خلال بعض وسائل الاعلام التى يتحكم فيها موظفون ليس بإمكانهم التفريق بين الغث والسمين من الشعر .

١٤ - صلاح عبد الصبور رائد كان متفهما لحركة الشعر ، وكان يفتح لنا صدره دائما ، مؤكدا على أن فى الأجيال الجديدة من يستطيعون حمل الراية من بعده .

١٥ - إن مقولة محمود درويش هذه تفسر لنا اتجاهه للنثر فى السنوات الأخيرة أكثر من اتجاهه للإبداع الشعرى ، ولا أعتقد أن شاعراً مخلصاً للشعر يعلن ضيقه بالشعر ، وأكثر من ذلك يمقته ويزدريه . إنه يعلن أن الشعر الحديث ليس شعرا ، إن كل جيل جديد يتخطى السابقين له ، فهل وصلت كراهية محمود درويش للأجيال الجديدة هذا الحد ؟ ومن ذا الذى يستطيع أن يجب محمود درويش بعد مقولته هذه ؟ ولكنى أعود فأقول إن هذا ليس بمستغرب ، فإن الإفلاس الشعرى قد يؤدى إلى أكثر من هذا .

كان يجب على هؤلاء الشعراء الرواد أن يستوعبوا حركة التاريخ ، وقانون الأجيال ، كما فعل الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور ، ولكن نقارن من بمن ؟ إن ردّنا على اتهامات الجميع هو إبداعنا الشعرى . ولا أعتقد أن كلمات الدفاع هى السلاح ، ولكن السلاح الحقيقى هو شعرنا الذى نثبت به أن الإبداع لم يزل يقدم فيض عطائه ليكون هو ما نضيفه لحركة الشعر العربى ، بالرغم من افتراءات المتعلقين بأذيال النقد ، وبالرغم من محاولة بعض الشعراء السلفيين التشبث بمقاعدهم التى تهوى بهم بعد أن أفلسوا ، فتوجهوا - للقادمين بعدهم - يوجهون إليهم الاتهامات .

● فوزى فؤاد صالح[٢٠] :

- القضية تنحصر فى عدة نقاط :

١ - تدهور تعليم اللغة العربية فى المدارس الأولية .

٢ - ضعف ثقافى عند كثيرين من القائمين على المجلات والصفحات الأدبية .

٣ - ابتعاد معظم النقاد عن شعراء المرحلة الأخيرة .

٤ - الاعتماد على الأدوات والنظريات النقدية القديمة التى لا تساير الجديد المطروح .

* * *

فى دراسة لى قمت بإنجازها من فترة طويلة قلت : إن ضعف اللغة عند الأجيال الجديدة يرجع بالدرجة الأولى إلى ضعف مستوى القائمين عليها فى المرحلة الأولية (الابتدائية) وهى مرحلة خطيرة بالنسبة للطفل لأن عقليته وهواياته تتشكل فيها .

أذكر أن مدرساً للتربية البدنية كان يدرس لنا قواعد اللغة العربية ، وعندما كبرت بعض الشىء جلست مع أستاذى لأتناقش معه فى بعض قواعد اللغة ، وفوجئت بأن معظم ردوده غير صحيحة .

وأذكر كذلك أن مدرسا آخر للغة العربية (متخصص فى تدريسها منذ عشرين عاما) استنكر بشدة أننى لم أضع ألفا وراء [ندعو] فى قصيدة من قصائدى وقال بالحرف الواحد أليست ندعو هذه للجمع !!! .

هذا الضعف فى مدرس المادة امتد أثره إلى دارسيها ، فحدث الانفصال بينهم وبين اللغة (من الملاحظ أن الطلاب يفضلون المواد العلمية على اللغة العربية لأنها وللسبب الذى ذكرته بدت غريبة عليهم وعويصة . .) .

ولأن التلميذ الصغير هو قارىء المستقبل ، ولأنه غير مؤهل من الأساس ليكون قارئا فإن النقطة الأولى من المشكلة هى عدم وجود قارىء جيد .

فى عملية استطلاع رأى بين عينة عشوائية من طلاب الجامعات عن الشعر العربى الحديث كانت النتيجة كالتالى :

○ ١٠٠ ٪ يعرفون شوقى وحافظ وناجى ونزار قبانى - ٩٠ ٪ منهم لم يقرأ لهم الا القصائد التى كانت مقررة عليهم فى مراحل التعليم السابقة ، كذلك قصائدهم المغناة ٥ ٪ ودرسوهم بحكم تخصصهم الجامعى فى مجال الأدب - أما الخمسة - فى المائة الأخيرة فقد قرأوهم حبا فى القراءة وفى الشعر .

○ ٤ ٪ يعرفون صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وأمل دنقل ونجيب سرور ، ١ ٪ قرأوا إنتاجهم و٣ ٪ يعرفونهم بالاسم فقط .

أما أدونيس والبياتى والسياب ودرويش و . . . فلا يعرفهم الا المهتم بالأدب والممارس له . . . . !!

فإذا عرجنا على النقاد والشعراء الكبار فلن نجد بينهم إلا قلة من المتابعين لأدب الشباب والراصدين له ، لذا فأحكامهم مبتورة ومجحفة .

قابلت ذات يوم شاعرا كبيرا . . سلّمت عليه ، وقلت له أنا (. . . .) فقال : لا أعرفك قلت له : نُشرت لى قصيدة بجوار قصيدتك بمجلة (. . . . .) من أيام . . . فقال اعذرنى يا بنى لأننى لم أعد أقرأ إلا ما أكتبه !!!

شاعر آخر مشهور ومسئول عن جهاز ثقافى إقليمى كبير قال فى حديث له بجريدة الأهرام إنه لا يعرف شاعرا اسمه « صلاح عبد الصبور » ، ولم يقرأ له حرفا واحد !!!

فى ندوة أدبية بدولة الإمارات العربية (عام ١٩٨٤) قال ناقد عربى كبير فى كلمة : « إنه توقف فى قراءته الشعرية عند شوقى وحافظ ، وإذا حدث وقرأ لأحد شعراء الجيل التالى لهما فمجاملة فقط بحكم صداقته له » !!

أضف إلى ذلك أن النقاد يحتكمون فى نقدهم إلى أدواتهم القديمة البالية ، ومن النادر أن ناقدا يبتدع طريقة تساير الحركة الشعرية السائدة . إن الشعر الجديد يحتاج إلى ناقد جديد ملمّ بكل أطراف الحركة الشعرية ، وإلا فالعملية مجرد عبثية لا طائل من ورائها .

ناقد كبير قال ذات يوم فى مجلة عربية ذائعة الصيت : « لولا حروف الوصل لما استطاع البياتى أن يكتب قصيدة واحدة »

فهل معنى ذلك أن نسقط البياتى من القائمة ؟؟؟

○○○

فالساحة الآن مليئة بكم هائل من الشعر [ألف شاعر يكتب ألف قصيدة . كما يقول جبرا إبراهيم جبرا] هذه حقيقة .

لكن قل لى : كيف تخرج هذه القصائد إلى القارىء ؟؟

لقد ساعد على ذلك كثيرون من القائمين أو المشرفين على الصفحات والمجلات الأدبية ، محاباة ومجاملة بدعوى تشجيع الأقلام الشابة .

وهذا فى رأيى تقصير أفسد الذوق العام الأدبى ، وأدى إلى اتهام كل شعراء المرحلة الأخيرة (السبعينيات كما يقولون ، وإن كنت لا أتفق معهم على التسمية وعلى التقسيم) بالضعف العام والهزال الإبداعى .

إن النماذج السيئة والضحلة التى يرتكن عليها بعض النقاد لتبرير مقولاتهم نماذج نرفضها تماما ، والتاريخ بلا أدنى شك سيغربل كل ذلك الزيف الذى فرضه علينا هؤلاء المشرفون .

الشعر الجديد ــ كما قلت من قبل ــ يحتاج إلى ناقد جديد وقارىء جديد يتسلح كل منهما بثقافات عدة:فى علم النفس ، وعلم الجمال ، والجغرافيا ، والتاريخ ، والفلسفة والفنون التشكيلية المختلفة ، وغيرها حتى يتمكنا من أن يدليا برأييهما . العملية لم تعد ترفا عقليا يستلقى معه القارىء ــ أو الناقد ــ على سريره ليقرأ قصيدة جميلة لتساعده على النوم .

الشعر الجديد يحتاج إلى أن يرتدى القارىء كامل ملابسه ويجلس مشدودا فى كامل يقظته ، ليقرأ أو ينقد لا لينام

○ التخريب لم يأت من « أدونيس » ولكنه من الواجين والمتصدين بدون سابق معرفة .

○ تعجبت لمقولة « محمود درويش » فى مجلة « الكرمل عن الشعر الحديث وعدم فهمه وازدرائه له ، على الرغم من أنه هو الآخر متهم من نقاد كبار بالتعمية والتغريب ، فكيف يتهم من هو فى الأصل متهم ؟ !

○ أما أكذوبة (التسعين فى المائة) من الشعر الذى يكتب من بحر « المتدارك » فنحتاج معها إلى عملية إحصائية دقيقة ، وستكون النتيجة غير ذلك تماما ، وعفا الله عن (نازك الملائكة) .

● محجوب موسى[٢٢] :

الشعر الجاهلى كان ابن بيئته ، شعر صدر الإسلام كان كذلك ، وعلى هذا النهج كان الشعر الأموى والعباسى وشعر سائر العصور ، حتى عصور الانحطاط وحين فتح العرب الأندلس ناغم الشعر البيئة ، فإذا بالموشحات التى تساوق الطبيعة ، حدث كل هذا ، ولكن ظل شىء واحد على طبيعته (ولم يتغير هذا الشىء) هو (عروبة) اللغة المتجلية فى النهج العربى للتعبير ، وتركيب الصور تركيبا عربيا واستخدام العروض العربى استخداما لا يخرج به على طبيعة النغم المستكن فى أعماق الإنسان العربى ، ففى يقينى أن لكل أمة أنغامها الخاصة ، هذه العروبة للغة هى التى حفظت تراثنا العربى من الانحدار .

أماالذى حدث بالنسبة للشعر الحديث فهو انحراف عن هذه العروبة ، وفى ظنى أن هذا الشعر لم ينتشر إلا تقليدا للشعر الغربى بدليل أن الشاعر الحديث لم يكتف باستخدام السطر الشعرى . أو يعتمد على وحدة التفعيلة ، بل نراه يسرف إسرافا غير محدود فى استخدام الصور المركبة التى تتفق وتكوين الإنسان الغربى المشتت الذى يعيش حياة غير مستقرة ، وفى بيئة متقلبة المناخ على عكس العربى الذى يحيا فى بيئة منبسطة معتدلةفحياة تتسم باليسر والسهولة والوضوح ، تماما كما نرى فى شعر الشاعر العربى القديم ، حيث نجد الشعر مرآة عاكسة لحياته ، والفنّ من يومه انعكاس للحياة ، وحدة التفعيلة عربية ، العروض المستخدم فى الشعر الحديث عربى ، فكان يجب أن يكون النهج للنهاية عربيا .

ولست أحتم أن يترسم الشاعر المعاصر خطى الشاعر القديم . وإنما أرمى إلى إبراز الروح العربى ، فلكل أمة خصائصها المميزة ، وعالمية أى أدب وفن،تنبع أولا من إبراز هذه الخصائص .

والذى حدث بالنسبة للشعر الحديث هو الفناء فى النهج الغربى من حيث الشكل والمضمون ، فالحروف عربية ولكنها مجرد حروف تفهم مفردة ، ولا تفهم مجتمعة ، والصور منتزعة من بيئات غريبة عنا ، وما الدعوة إلى الشعر المدوّر وإلى قصيدة النثر ، وإلى الثورة على معمارية القصيدة الحديثة ــ فما بالكم بالقصيدة القديمة ــ إلا دليل على هذا الفناء الذى ألغى شخصيتنا تماما .

وكان من المنتظر أن يتم التجديد فى إطار العروض أعنى استخدام وحدة التفعيلة ، ومجمع البحور عن طريق علاقة التداخل بين التفعيلات التى تصح معها هذه العلاقة ، وكذلك التدوير ، ومن الممكن أيضا استخدام الأبحر الممتزجة باقتدار . أرى أن التجديد كان يجب عليه بداية أن يكتفى بهذا اللون العروضى ، ثم تأتى اللغة

العربية بسمتها المعاصر مع إحياء المفردات والتركيبات الموحية ، ولا بأس من الاشتقاق ، والنحت ، وإثراء قاموس الشاعر بحيث يجد أداته طيعة ، ثم يأتي دور المضامين النابعة من معاناة صادقة فقد تفشت كلمات (الضياع ، والعدم ، والإحباط ، والتفسخ) وأضرابها حتى على ألسنة شباب لم يعان أبدا فهو يأخذ (مصروفه) ويعيش على حساب أبويه ، فأى ضياع . كان المفروض أن نلتزم التنوع العروضى بجوار القصيدة العمودية التى لن تموت . والذين ماتوا هم من نادوا بكتابة شهادة وفاتها .

القضية عندى وكما أحققها فى شعرى هى قضية (عروبة) فى إطار إسلامى لأن إغفال دور الإسلام جناية لا تغتفر ، فمن هم العرب بدون الإسلام ؟ ولا أعنى أن نكتب ابتهالات وأدعية ــ وان كان هذا مطلوبا ــ ولكن أعنى بروز الشخصية العربية الإسلامية بروزا واضحا يلون كل ما نكتب ، بغير هذا فنحن (ننفخ فى قربة مثقوبة) .

فعلى الذين يحبون أن يكون لهم وزن وكيان أن يكونوا عربا مسلمين ، وأن ينعكس هذا على أعمالهم الأدبية ، ولابد أن يواكب النقد الواعى لهذا الأمر ثورة الشعراء الغاضبين الذين استشعروا خطر دورانهم فى فلك أوربا ، وقد يقول قائل : إن النقد مُزم هو أيضا وهذا صحيح ، ولكن على الحركة أن تفرز نقادها ، ومن داخلها على أن تلفظ تماما أدعياء النقد الذين يسبّحون بحمد الغرب وينثرون سمومهم .

وألخص ما جاء بقولى فى الآتى :

١ - التجديد العروضى لا يعنى متابعة الغرب فى أفكاره .

٢ - اللغة العربية كيان مستقل وليست حروفا صماء نكسو بها تراكيب غربية عن بيانها .

٣ - العودة لاستخدام التراث كدليل تماما كما فعل (البارودى) فقد عاد إلى التراث ، ليذكر به من نسوه ، ومن هنا جاء دوره الريادى الذى فتح الباب ، إلى ما حدث من محاولات التجديد التى انحرفت عن هذا المنهج ، فكان ما كان من ضياع .

● مرسى جابر توفيق (٢٣) :

- لا شك أن هناك وجعا من نوع ما فى جسد القصيدة العربية ، فهناك التعمية والضبابية والمبالغة والخطابية والبعد عن الروح الدرامية وقلة الأوزان المستعملة فى الإبداع الشعرى إلى جانب تقليد بل حرفية النقل من الشاعر العربى أدونيس ، هذه الأوجاع فى جسد القصيدة العربية ، وهذه المآخذ التى قد تؤخذ على شعرنا فى السبعينيات موجودة فى شعر كل أمه وفى شعرنا العربى على امتداد عصوره وفى شعر الشعراء الرواد الذين تصوروا أن هناك أزمة شعر .

الحقيقة ــ أيها السادة ــ أن الشعراء الرواد قد استنزفوا ، وفقدوا القدرة على المغامرة والاقتحام ــ باستثناء عدد يسير سأعود للحديث عنه ــ وأحسوا أن شعر التفعيلة الآن قد تهرّأ على أيديهم ، كما أعلن الشاعر الفلسطينى محمود درويش .

شعر التفعيلة الحديث ــ القديم الآن ــ لم يتهرأ ، ولكنهم لم يستطيعوا مخاطبة هذا الشعر الحديث القديم الآن وهو كالخمر كلما زاد فى القدم زادت حساسيته ، ونما الإحساس بأسراره وإيقاعاته ورماله ورياحه وأمطاره ولغته ورموزه .

حاول نزار وأدونيس والماغوط كسر الشكل وكتبوا قصيدة النثر ، حاول الشاعر اليمنى عبد الله البردّونى أن يعبر عن معطيات العصر بعمود الشعر العربى وأجاد .

والحقيقة أن شعراءنا الرواد تورطوا حين كتبوا شعر التفعيلة ، فهم كانوا يستطيعون أن يعبروا عن واقعنا آنذاك بعمود الشعر ، ولكن انبهار الجمهور العربى بهذا اللون من الشعر جعل واحدا منهم هو معين بسيسو يعلن وفاة عمود الشعر العربى . ماذا سلّم هؤلاء الشعراء الرواد لجيلى من تركة الشعر إلا جثة التفعيلة وبعض الأعمال الخطيرة التى لا يمكن إغفالها حين نتحدث عن شعرنا المعاصر . المسألة ــ أيها السادة ــ أكبر وأخطر من ذلك ، وإن كان البعض يلوى عنق الجمل . . المشكلة هى فى الثقافة العربية بوجه عام . . إن هذا العصر الملتاث كبل أرواحنا وجعل اهتماماتنا محددة ١ - ٢ - ٣ الرغيف ــ الملبس ــ الكوخ .

إن شعراء السبعينيات مظلومون . أنا أعيش فى خوف دائم من الغد . أعيش فى مناخ لا يمجد الكلمة ، وأتعامل مع أدمغة بيضاء . أتعامل مع أرقام . إن الشباب العربى اليوم حدثت له عملية غسيل مخ رهيبة انتزعت منها جميع القيم التى كان يؤمن بها ويلقنها ، وفرضت عليه قيم جديدة . .

يعيش شبابنا اليوم أخطر مراحل الاهتزاز العقلى «الكتاب أو الرغيف» ، «زرع الأشجار أو الهجرة» ، وابتدأ الشاب المثقف العربى يدخل إلى حظيرة الاستهلاكية والتقليد الأعمى ، وأخذنا شيئا فشيئا نذوب فى تيار الحضارة الأوربية ، نذوب فى قشرتها فقط ، وتتلاشى معانى القومية والانتماء والثقافة والشعر .

جيل السبعينيات مظلوم ، فالمشكلة تضعها الهيئات التى تهيمن على الثقافة ودور النشر ، أنا كشاعر عربى مزقت ١٥ ديوانا ، ولا أملك من رحيلى فى بلاد الشعر إلا ١٠ قصائد .

شعراء السبعينيات مظلومون ، المشكلة فى النقاد الذين يضعون اتهامات جاهزة . دون تكليف أنفسهم مشقة الرحيل إلى بلاد شعر الشعراء الشباب . جيل السبعينيات مظلوم والمشكلة فى أجهزة الإعلام التى لم تخلق متذوقا للشعر ، وكادت أن تلغى من على خريطتها إبداع الشعراء .

جيل السبعينيات مظلوم ، والمشكلة فى وزارة التعليم التى نفّرت الطفل والشاب العربى من الشعر ولم تتخير النصوص الملائمة لروح العصر .

والحقيقة أن الشعراء الرواد قد تورطوا فى كتابة شعر التفعيلة ، وأفسدوا الشعر علينا ، والعملية ليست عملية شكل بل الشاعر الجيد فى الحديث جيد فى العمودى وقد رأيت قصائد مهلهلة ومفككة ، تكاد تشبه الملصقات لعلم من أعلام الشعر الحديث هو صلاح عبد الصبور كتبها بعمود الشعر العربى ، وكلهم قد هرب من

العمود حتى أدونيس ، وأتحدى شاعرا رائدا حديثا يريني قصيدة واحدة كتبت بعمود الشعر العربي في مطلع القرن[٢٤] وعبرت عن واقعنا .

الحقيقة أنهم تورطوا بالشعر الحديث وانبهرنا بهم ، وكانت هناك ـ حتى لا نغمطهم حقهم ـ أعمال عظيمة لعبد الصبور ، وخليل حاوي ، وحجازي ، وأبو سنة ، وأمل دنقل .

واضح أن السادة ينظرون إلى المشكلة من جانب واحد ويركزون الضوء عليها ، والحقيقة أنه حدثت تعرية شديدة في السنوات العشر الأخيرة في شكل البنية العربية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية . . .

إن منطقتنا هي أنسب منطقة يمكن أن تتحرك فيها سفينة الإبداع . وإنها منطقة الصراع بين الأبيض والأسود ، بين لغة الشعر ولغة الدولار . .

والمطلوب أن نرجع إلى البكارة ، إلى منطقة غزو الأحاسيس ، إلى الدفء ، إلى الشعر ، إلى طفولة الإنسان .

وللأسف فجيل الرواد قد ركب المدّ الثوري ، وانسحبت السجاجيد من تحت أقدامه ، هذا الجيل الذي مجد عهدا ما وأحداثا ما فمات شعرهم بانتفاء الأحداث والأشخاص .

إن الشعر الإنساني الذي نراه من ألف سنة سيظل عظيما بعد ألف سنة ولذلك سنسقط كثيرا من شعر الرواد إذا عاودنا قراءته كثيرا ، اللهم إلا بعض الأعمال التي تؤكد إنسانيتها ورسوخها .

لا تنظروا إلى الرمال ، اخلعوا الياقات ، ومدوا عيونكم للبحر ، فهناك شعر في السبعينيات .

● مصطفى النجار[٢٥] :

- باديء ذي بدء أقرّ مع غيري أن حركة الشعر الحديث في أزمة وقبل الخوض في ماهية وأسباب هذه الأزمة ، لابد أن أذكر النقاط التالية :

١ - بعض الشعراء الكبار أو شعراء الرواد ساهموا في تشكيل الجيل الجديد شعريا وفكريا ، وعندما يحاسب الجيل الجديد على سلبياته علينا ألا نتغافل عن سوءات الكبار .

٢ - من الخطأ الفادح ونحن نؤرخ أو ننقد حركة الشعر الحديث الشبابية ـ السبعينيات وما بعدها ـ أن نعمّم ، فنقع في المحظور ، ونزيد من هموم الشباب المبدعين هموما جديدة . لابد عند الحديث عن الشعراء الشباب التفريق بين نسقين منهم ، أحدهما لا ينطبق عليه ما أورده النقاد والشعراء الكبار من سلبيات باهظة . وهذا النسق جاد ، مهموم ، مبدع ، أصيل ، ضائع في زحام الأخطاء والظلال وإن قراءة فاحصة ستوجه الاتهام في المسار الصحيح .

٣ - بقدر ما لتسليط الأضواء على السلبيات من أهمية فإن للمبادرة السريعة في كتابة نقد تطبيقي لأجمل وأفضل النماذج الشعرية الحديثة أهمية أكبر ، وعلى هذا التطبيق أن يكون منصفا ، نزيها ، بعيدا عن المتداول والمستهلك .

أما عن أسباب الأزمة التي يعانيها الشعر الحديث فقد لخصتها ضمن حوار أجراه معي القاص محمد الراوي عام ١٩٧٥ ونشر في كتابه «نحن موقف» بما يلي :

١ - الإبهام .
٢ - طغيان النثرية باسم الواقعية .
٣ - تحوله على أيدي بعض الشعراء إلى معادلات حسابية وكيمائية وفيزيائية .
٤ - الإغراق في تقليد آخر أشكال التكنيك للشعر الأوربي وكثرة محاولات التجريب المنسلخة عن ذات الشاعر والواقع والتراث .
٥ - تشابه قصائد الكثيرين من الشعراء المحدثين وكأنها نسخة واحدة .
٦ - إغراقه في الجنس والسياسة .
٧ - الاغتراب : بينما الشعر الحديث يحاول الاقتراب من الجماهير يبتعد على أيدي بعض شعرائه المحدثين .

وقلت في هذا الحوار : «وأتوقع ـ لعدم وضوح مسيرته ولانعدام الحركة النقدية المرافقة والمرشدة ، ويستثنى منها «مصر» ـ أن يعج الشعر الحديث بنماذج تجريبية مذهلة ، وتجريدية قائمة ، وتقليعات ، مما يفقد التواصل بينه وبين الجماهير ، ويعود للشعر العمودي المتجدد مجده ويسترد أنفاسه» .

وعزوت هذه الأزمة كما ورد في حوار آخر ثم نشره في جريدة الدستور الأردنية عام ١٩٧٩ إلى أن هناك فئة «تتمترس» خلف قناعات تجديدية فنية ، وتنسف ما عداها ، زاعمة أنها رائدة في التجديد ، ومبشرة بمدارس المستقبل في الشعر العربي ، بل الكوني ، وقد تيسّرت لهذه الفئة أسباب النشر والإعلام .

الإسكندرية : أحمد فضل شبلول

---

(١) « إبراهيم عبد العزيز المصري » شاعر مصري مقيم في دولة الإمارات العربية .
يكتب الشعر منذ سنوات طويلة وينشره في صحف ومجلات الإمارات العربية فقط .
يصدر له قريبا ديوان « مرايا الحلم الناقص » .

(٢) « أحمد محمود مبارك » يكتب الشعر والقصة القصيرة ، ليس له

أعمال مطبوعة ، ينشر أعماله فى مصر وبعض دول الخليج .
تخرج فى كلية الحقوق - جامعة الاسكندرية - ويعمل محاميا بديوان عام محافظة الاسكندرية - إدارة الإسكان .

(٣) أعتقد أن هذا التعميم تنقصه الدقة ، لأن هناك قصائد كتبت على تفعيلات الرجز والكامل والوافر (ولكن بنسبة أقل من تفعيلتي المتدارك والمتقارب) وتمتعت فى نفس الوقت بالغموض والتعمية وعدم الوضوح المطلوب للعمل الفنى كما يذكر الزميل الشاعر أحمد مبارك .

(٤) « بدران المخلف » شاعر سورى - ليس له ديوان مطبوع لأنه - كما يقول - (لايملك ثمن النشر) نشر أعماله فى الصحف السورية وصحف دولة الإمارات ، لـه مخطوطات تنتظر الطبع بالعناوين التالية : سجع للأصنام - مقتول كل من ينتظر الجواب - عيون المها بين صبرا وشاتيلا يطلق له نفسه اسم « قيس عيلان » .

(٥) « جميل محمود عبد الرحمن » شاعر مصرى يعمل حاليا بالمملكة العربية السعودية - عضو اتحاد كتاب مصر - أصدر خمسة دواوين شعرية منها :- لماذا يحولون بيني وبينك ؟ (جماعة أصوات بالشرقية) - تموت العصافير لكن تبوح (المجلس الأعلى للثقافة) .

(٦) « حامد نفادى » تخرج فى كلية دار العلوم ١٩٦١ - يعمل حاليا مدرسا للغة العربية بالثانوى العام - بدأ يكتب الشعر والقصيدة الحديثة بصفة خاصة منذ عام ١٩٥٧ - توقف عن الكتابة تماما عشر سنوات ١٩٦٠ - ١٩٧٠ له ثلاث مجموعات تنتظر الفرصة المواتية للنشر ، امرأة فى محنة - حكايات من ألف ليلة - أشعار فى الغربة

(٧) « رؤى سالم » شاعرة من دولة الإمارات العربية المتحدة - بدأت محاولتها الشعرية الأولى عامى ١٩٧٥ - ١٩٧٦ صدر ديوانها الأول « غربة فى زمن العشق » ١٩٨٣ - شاركت بأشعارها فى المجموعة الشعرية التى تصدرها جامعة الإمارات بعنوان « أغانى البحر والعشق والنخيل » العدد ٢.

(٨) « زكريا عبد الجواد » من مواليد ادكو ١٩٥١ - يعمل حاليا بدولة الكويت - محرر الشئون الثقافية بجريدتى السياسة والهدف الكويتيين - صدرت له مجموعة شعرية بعنوان « مالا تشتهى السفن » . بالكويت عام ١٩٨٤ - له تحت الطبع « سيدة الوعد الآتى - مجموعة شعرية - بمصر - إلا . . تزييف الوعى . . (مقالات فى الثقافة) - الكويت - أزمنة الخصوبة . . أزمنة العقم (حوارات حول الستينيات) بمصر .

(٩) نلاحظ أن الشاعر زكريا عبد الجواد سيستخدم اصطلاح الشعر السبعيني للدلالة على ما كتب فى السبعينات من شعر ، وأعتقد أن هذا الاصطلاح أكثر دقة من قولنا « شعراء السبعينات » لأن الشعر السبعيني ليس شرطا أن يكون مبدعه مصنفا تحت أو إلى جانب شعراء السبعينيات . إذن هذا المصطلح يهدف إلى تصنيف الشعر وليس تصنيف الشعراء مع أنه فى النهاية أيضا مصطلح عائم إلى حد كبير .

(١٠) على الرغم من هذه الصيحة التى أطلقها الشاعر محمد مهران السيد - على حد تعبير الشاعر عبد المنعم عواد يوسف - خوفا على مسيرة القصيدة العمودية ، الا أنه من الملاحظ أن مهران السيد أصبح واحدا من الكوكبة التى لجأت إلى قصيدة الشعر التفعيلى (أو الحر) فى جيلها الثانى .

(١١) ألاحظ أن هناك تناقضا فى الرأى بين ١ ، ٢ .

(١٢) على الرغم من اتساع قنوات النشر - كما يرى الشاعر عبد المنعم عواد - إلا أن البعض يعتبر أن هناك أزمة نشر ، وأن هذه الأزمة من أسباب تراجع أو تفاقم أزمة الشعر بصفة عامة .

(١٣) اعتقد أن من السهل جدا اكتشاف أى خلل يحدث فى موسيقى وإيقاعات « المتدارك » ليس فقط بالنسبة للشاعر ولكن بالنسبة لمتذوق الشعر أيضا . وبسبب سهولة إيقاعات هذا البحر ووضوحها التام فقد لجأ الكثير من الشعراء - وخاصة من الشباب - الى الكتابة من تفعيلات هذا البحر وبصفة خاصة بعد خبن فاعلن وقطعها معا أى بعد أن تصير فاعلن فعِلن بتحريك العين وفعْلن بتسكينها .

ولم أدر لماذا أطلق الشاعر عبد المنعم عواد كلمة « الرطانات » على ما يكتب من المتدارك ؟ وماذا سيطلق على قصيدته . هو شخصيا إذا خرجت من هذا البحر أو جاءت تفعيلتها من تفعيلة المتدارك هل سيقوم بإلغائها أو كبتها لأنها خرجت على هذا النحو ؟

(١٤) أعتقد أن كلمة المتفرد تتناقض مع ما جاء بالبند ٤ فى سؤال الشاعر : هل تستطيع أن تذكر لى عشرة أسماء (مميزة) من جيل السبعينيات وما تلاه !

(١٥) لم أدر كيف تكون الأصالة بالنسبة لقصيدة النثر وخاصة بالنسبة لهؤلاء الذين أسقطوا الموسيقى ليحلوا محلها نسيجا موسيقيا داخليا ؟ وكيف نفرق بين الفئة التى أحلت الموسيقى الداخلية محل موسيقى الشعر المتعارف عليها وبين الكثرة التى لجأت إلى كتابة القصيدة النثرية أو قصيدة النثر لعجز فى استكمال أدواتهم الشعرية ؟

(١٦) « عبد الستار سليم » من مواليد نجع حمادى - يعمل موجها للرياضيات بإدارة نجع حمادى التعليمية - يكتب الشعر (بالفصحى والعامية والأغنية) - أصدر من قبل ديوان : الحياة فى توابيت الذاكرة وديوان (النقش على المية - بالعامية المصرية) - لـه تحت الطبع : « الكل فى واحد » ديوان شعر و(أنا والموجة والتيار - شعر بالعامية المصرية) . كتب أغانى فيلمى « الظلال فى الجانب الآخر » و« ناصرة » .

(١٧) « عمر أبو سالم » شاعر أردنى - واكب حركة الشعر الحديث منذ الستينيات وحتى الآن - يعمل مذيعا ومقدما للبرامج الثقافية بالإذاعة والتلفزيون بالإمارات العربية - أصدر حتى الآن ديوانين : الحكايات منذ البدء - أسفار الرحلة وبدايات الخروج - له تحت الطبع : وردة للوطن وقبلة للحبيبة - ليل السفر (بالعامية الأردنية)

(١٨) أعتقد أن مقولة ت . س . اليوت عن أن الشاعر الردىء وحده هو الذى يرحب بالشعر الحر كوسيلة للخلاص من الشكل يجب ألا نأخذها على علاتها أو كما هى ، لأنه ربما قد يثبت العكس ، وعموما فقضية الشكل بهذا المعنى تدخلنا فى جدليات أخرى ليس مجال مناقشتها فى هذا الحيز الضيق .

(١٩) « فوزى خضر » شاعر من الإسكندرية : صدر له حتى الآن ثلاثة دواوين : أغنية لسيناء (مشترك) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - الترحال فى زمن الغربة « المجلس الأعلى للثقافة » - من سيمفونية العشق (سلسلة المواهب) - له تحت الطبع ديوان « فصل فى الجحيم » سلسلة الإبداع العربى - ويقول عن ديوانه الأخير . فصل فى الجحيم . إنه من أهم دواوينه الشعرية وينتظر خروجه على أحر من الجمر .

(٢٠) « فوزى فؤاد صالح » من مواليد الغربية ١٩٥٥ - صدر له : إعصار فى قاع النسيان - شعر - وتنويعات على الأوتار الخمسة

« مجموعة شعرية مشتركة » .- لـه تحت الطبع : يوميات النهر الساخط (شعر) - تغريبة بنى صالح (مجموعة قصص قصيرة) - يعمل حاليا ويقيم بدولة الامارات العربية المتحدة .

(٢١) كنت أرجو من الزميل الشاعر فوزى فؤاد صالح أن يذكر اسم هذا الشاعر أو حتى رقم وتاريخ جريدة الأهرام لكى نرجع إليها .

(٢٢) « محجوب موسى » شاعر وناقد سكندرى . . أصدر ديوانين من قبل : أغنى للناس - بساطة - له العديد من الدواوين والدراسات الشعرية والدراسات العروضية تنتظر الطبع .

(٢٣) « مرسى جابر توفيق » شاعر سكندرى : له تحت الطبع ديوان « الخروج من سبأ » .

(٢٤) أعتقد أن الشاعر مرسى توفيق يقصد مطلع النصف الثانى للقرن الذى نعيش فيه . !!

(٢٥) « مصطفى النجار » شاعر سورى : من مواليد حلب ١٩٤٣ - أصدر فى عام ١٩٧٤ مجموعة مشتركة بعنوان « الخروج من كهف الرماد » - ثم أصدر طبعتين من ديوان شعر مشترك مع الشاعر المغربى محمد على الربادى بعنوان « الطائران والحلم الأبيض » طبعه فى سوريا وطبعه فى المغرب . وديوان شعر مشترك ثالث بعنوان (حوار الأبعاد) مع الشاعرين حسين على محمد ومحمد سعد بيومى بمصر طبعه فى سوريا وطبعه فى مصر . ثم مجموعة رابعة مشتركة مع الشاعر الأردنى إبراهيم العجلونى (وحينما نلتقى) طبعة واحدة فى سوريا . اقتنع بضرورة توفر الإيقاع بعد أن كان أحد دعاة وكتاب قصيدة النثر .

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

أحدث الإصدارات من الكتب الجديدة

○ فن الجرافيك المصرى

فتحى أحمد

٤٨٦ صفحة ٧٧٥ قرشاً

○ ديوان : « الوجه الغائب »

سعد درويش

٣٠٠ قرش

○ دور القصر فى الحياة السياسية فى مصر
(١٩٢٢ ـ ١٩٣٦)

سامى أبو النور

٢٦٠ صفحة ١٩٠ قرشاً

○ ديوان : « سألت وجهه الجميل »

نصار عبد الله

٦٤ صفحة ٥٠ قرشاً

○ مسرحية : « إثر حادث أليم »

نعمان عاشور

١٣٦ صفحة ٨٠ قرشاً

تطلب هذه الكتب من فروع مكتبات الهيئة

بالقاهرة والمحافظات ، والمعرض الدائم بمقر الهيئة

فنون تشكيلية

فن المصورة جاذبية سرى

داود عزيز

عندما يتطرق إلى الخاطر دور الفنانات المصريات فى حركة الفن التشكيلى فى مصر فإن المرء يذكر للوهلة الأولى دور الفنانة جاذبية سرى منذ الخمسينات . فهى تقف بينهن فى المقدمة .

اتخذت الفنانة جاذبية سرى من الفن حرفة الحياة ، فقد عكفت على دراسة الفن بطريقة مدرسية منظمة ، ثم لم تلبث أن قامت بتدريس الفن فى المعاهد الفنية الرسمية . وهى تنتج الفن دائما وبلا توقف ، فلا يمر عام إلا وتقيم معرضا خاصا لها ، عدا اشتراكها فى المعارض العامة . وكما أن الفن يملك عليها عالمها فإنها بدورها تنجح فى أن تخلق عالما للفن تميزت به . ويتطور هذا العالم عاما بعد عام تطورا طبيعيا ، فتتحدد ملامحه على الرغم من الفروق الواضحة بين مرحلة وأخرى . إنها فروق طبيعية يصنعها الزمان والمكان .

فالحياة ليست هى نفس الحياة . والبيئة الاجتماعية قد تشكلت أكثر من مرة وتتسارع الحركة وتتغير وتتنوع ، والفنانة ترقب بعينيها ، وتنفعل بوجدانها وتسجل على لوحاتها . . ثم تعرض هذه اللوحات على الناظرين .

طفولة الشىء !!

من الوهلة الأولى يتلقى المشاهد ذلك المذاق المتكرر فى أعمالها . . اللمسة الفطرية ، والميل إلى « سَحْب الخط » وهو يحمل سذاجة الطفولة . وغرارة الصبا ، والرغبة الملحة فى التعبير الحى المباشر . التعبير الملىء بالانفعال الصادق . ثم إحساس طارىء بالملل لا يلبث الخط معه أن ينقطع حتى تلتقط هذه الرغبة الساعية أنفاسها . إنها الطفولة والفطرية . والفنانة تعطيك هذه الجرعة فور المشاهدة . إنها سمة رئيسية فى أعمالها وخاصة أعمال الحقبة الأولى . وهذه السمة قد تضاءلت بعض الشىء فى المرحلة الأخيرة وإن لم تنتف ، بل لعلها قد اكتسبت فى بعض الأحيان تركيزا أكبر وشعورا أعمق . وأدت طبيعة التكوينات والموضوعات الجديدة إلى أن تصبح هذه الفطرية صفة تشكيلية جديدة ومتوافقة مع ظروف الأداء التكنيكى الأحدث ، وظروف الفهم الفكرى المتطور لطبيعة العمل ومبناه .

الكل فى واحد

ومثلما حدث من تحول فى الأداء بفطرية شديدة حدث نفس الشىء فى نظرة الفنانة إلى عملية التكوين الفنى للوحاتها .

لقد كانت مادة العمل ومكوناته تفرض على الفنانة طريقة تشكيل العمل ، وكان التكوين المنشغل بالموضوع ، ومفردات هذا الموضوع ، هو الذى أدى بها إلى الاعتماد على عملية الرصّ والتجاور . ولا يهم فى ذلك ما يظهر فى مقدمة الصورة أو فى خلفيتها . ولم يكن البعد الثالث له أدنى شاغل فى خيال الفنانة عند عملية التكوين ومن باب أولى إشكاليات المنظور . وإنما كان ما يهمها هو عملية التجاور والملاصقة بين الأشياء والاعتماد على التقاطعات الخطية ، ولحنية اللون . وكان هذا

كافيا لكى يحول دون سقوط العمل فى دوامة التسطيح والزخرفة ويُبقى عليه فى دنيا الإبداع التصويرى .

وفى المرحلة الأخيرة أصاب عملية التكوين فى فنها تحور جديد ، وأصبح الاهتمام عندها أكبر بعملية خلق « الكل فى واحد » . وهى عملية تحتاج إلى التخلى بعض الشىء عن التلقائية البحتة أثناء عملية التشكيل . لقد أصبحت المعانى التى تطلقها لمسات الفرشاة ، ومساحات الأشياء المصففة ، والموضوعة جنبا إلى جنب ، عملية أكثر تعقيدا . إنها تنطلق اليوم من النظرة الكلية الأشمل ومن علاقة الأشياء المتداخلة والمتفاعلة مثل النغمات التى تنبثق من عملية التعدد والتفاعل البولفونى اللونى . وبدلا من القضايا الاجتماعية المباشرة - وهى ذات أهمية كبيرة ولا شك - حلت قضايا أكثر عمومية وذات دلالات فلسفية . فالبنت الصغيرة ، أو السيدة الشابة المرحة المنطلقة ، أصبحت مجردة ومحصورة داخل شكل مستطيلى ، أو داخل مربع ، أو مثلث ، أو نصف دائرة ، وهى تكاد تستغيث من الواقع القدرى . ولا شك أن المعانى اليوم قد ازدادت تكثيفا وإن نَحَت أكثر فأكثر إلى المطلق . . إلى المجرد

المطلق أو المجرد The Absolute لا التجريد The Abstract

عملية الخلق التجريدية عملية ذهنية بحتة . تتخلق من اللاشىء . إنها نقطة فى مساحة أو مساحة بجوار مساحة . هذا إذا اقتصر العمل على معايير هندسية بحتة ، أو مقاييس متعلقة بالتوازن والاتزان . أما إذا دخلت عملية الخلق التجريدية فى إطار تلقائى أو عبثى فإنها تنتهى إلى تحليقات متنوعة متباينة لا نهائية عشوائية .

والأمر عند الفنانة مختلف تماما . فرؤية الطبيعة وموادها وعناصرها تتحول عندها إلى المجرد ، إلى المطلق ، كما تشير إلى ذلك ، أعمالها الأخيرة .

فالبيوت متلاصقة مكدسة بعضها فوق بعض ، والناس داخل البيوت محتشدون متلاصقون . لا مجال للتنفس أو الحياة . ومع ذلك فهم يحيون ويتنفسون . المكان محاط بالظلال أو الخطوط البيضاء . ومع ذلك فالتتابع الحياتى واقع . والمكان مأوى للجميع . ثم تتجمع عناصر الرؤية فى شكل مكثف ، فتتحول البيوت إلى مجرد علامة تشخيصية . إنها رؤية للمكان . ثم تنحصر الأشياء داخل أشكال مثلثة أو مربعة ، وتصبح هذه الأطر مليئة بالإشارات الحية المتجددة للعلاقة الإنسانية الأبدية بين الجنسين - فهذا شكل هرمى يعج بهذه الصور ، وفى الخلفية يحاط المكان باللانهائى ، وبالهدوء الرومانسى الأبدىّ ، وتستمر عملية التكثيف لتشير بهذا الإيحاء الهرمى إلى الزمان .

إن الفنانة قد أمسكت بواقع الحياة وصهرته ليصبح فى آخر الأمر إشارة أو علامة .

وهكذا تنتقل الفنانة إلى معايير الرمز بلغة تشكيلية اجتهادية ناجحة .

إن الفنانة قد انتقلت فى تطورها بشكل طبيعى ، تعبيرا عن نضج ، وإيماء إلى ظروف ألمت بالواقع الاجتماعى . لقد انتقلت من التعبيرية المباشرة إلى التعبيرية الرمزية . . أهو مسار إلى الأنضج ؟ أم هو اختفاء وراء الرمز ؟

وكثيرا ما كان الرمز وسيلة وسلاحا .

لغة التشكيل . . والضرورة

عندما يتعرض الفنان لموضوع ، أو يتناول قضية ، فلابد له من أدوات خاصة بهذه العملية الإبداعية . إنها الأدوات الفنية التى يعالج بها هذا الموضوع . والفنانة لها أدواتها التى تستخدمها والتى تشكل فى آخر الأمر شخصيتها الفنية المتميزة :

البناء الأساسى للوحات بشكل عام يعتمد على تكوين هندسى بسيط فأغلب اللوحات وخاصة فى الفترة الأخيرة تحكمها تقاطعات طولية وعرضية وكأنها علب مفتوحة ناحية المتلقى وبداخلها تشكيلات متجمعة ، ثم يطرأ على الخط ميل إلى ناحية أو أخرى . وهو نوع من التغير فى الاتجاه ليجلب للمشاهد تنويعا ضروريا . والخطوط كثيرا ما تفقد استمراريتها فتتقطع أو تتوقف .

● ثم يدخل عنصر جديد فتتداخل الحواشى imbrication ، وينتقل جزء من هذا الشكل إلى الشكل المجاور ، وتتبادل الفورمات فى جوانبها عمليات الانتقال . وتظل عملية التداخل قائمة فى اللوحة حتى يظن الرائى غير المدرب أن هناك عملية من التشويش والخلط . وعملية التداخل هذه تعد من إنجازات الفن الحديث . فأعلام الواقعية تجاوزوا عملية التحديد المميتة للأشياء بهدف تحقيق حرفية النقل البصرية . وكان ذلك إدراكا منهم لقضية التأثر والتأثير فى الطبيعة كما فى الحياة . وكم كان ذلك بالغ الأهمية لإضفاء حيوية أكيدة على الرؤية .

● ثمة تفصيلات صغيرة تملأ اللوحة . وفى غمار هذه التفصيلات لا يضيع التكوين الكلى بل إننا نلمس التماسك . فالتفصيلات عند الفنانة ليست دراسات حرفية أو جزئية ، إنما هى أقرب إلى النمنمة التى نراها فى كثير من الفنون البدائية

والقديمة . وهذا يخدم الغرض الفنى والموضوعى عند الفنانة . فهى تملأ المكان بعناصر الرؤية ، ويزدحم المكان إلى حد الضيق وتساعد هذه التفصيلات الكثيرة والمكونة من خطوط أصغر ، وبقع أضأل ، حتى تصبح اللوحة وكأنها شىء موشّى . وعلى الرغم من ذلك فإن العمل الفنى لا ينحدر إلى شكل من الصياغة الزخرفية . فالفنانة تسارع إلى إنقاذ الموقف بإضافة شىء كبير بارز له وجوده وضرورته ، فلا يلبث العمل أن يرتكز على أسس من فن التصوير ، وتصبح هذه الكتلة الأساسية محورا يحيط به عالم من المنمنمات ويدوران معا فى اتساق .

● ومعالجة الفنانة للون فى لوحاتها تدل على تطور حيوى ، فهى فى مراحلها الأولى تعتمد على التناول البسيط للألوان . فالمساحات الواضحة تبتعد عن محاولة التجسيم ، وتستعيض عن ذلك بحلّ موفق ، هو الاعتماد على تجاور المساحات اللونية والتداخل بينها ، ويلعب الخط دورا فى استكمال التأثير اللونى .

ثم انتقلت الفنانة فى مرحلة تالية إلى التخفيف من التحديدات اللونية ، وتزايدت عملية التداخل ، واستعاضت عن الخط الأساسى المحدد بمجموعة من الخطوط الفاتحة ، قد تصل إلى الأبيض ، وهى خطوط متقطعة ، ومعها خطوط أخرى داكنة ، قد تصل إلى الأسواد ، وهى خطوط متقطعة ،أيضا ، وأخذت مع هذا التطوير تميل إلى الإقلال من عملية خلط الألوان ، واقتربت أكثر فأكثر من أساسيات اللون .

والتحول الأخير أخذ ينبىء باقتراب أكثر فأكثر من الألوان الأساسية تعبيرا عن المباشرة . ويبدو أن الفنانة وهى تستخدم التحديدات المتقطعة للألوان الفاتحة والداكنة تستعيض بها عن الإحساس بالكتلة ، وهى تبدو فى كافة مراحل حياتها وكأنها لا تحتاج إليه كضرورة فنية . وهذا يُوقع الفنانة فى إغفال الاستخدامات المحسوبة للتونات

● غير أن الفنانة فى الغالبية العظمى من أعمالها تضع يدها على مسألة هامة فى المعالجة اللونية هى إدراكها لعنصر التضاد اللونى caunterpaint والمدارس الحديثة فى فن التصوير تميزت أساسا بإدراكها لهذه القضية . فمنذ أن اكتشفت المدرسة التأثيرية عملية تحليل اللون فقد تبين أن استخدام اللون ونقيضه حقيقة تشى بها الرؤية الجيدة للطبيعة ، وأصبح من مميزات الفنان المدرك لحقيقة هذا التطور الهام فى قضية اللون نجاحه فى استخدام هذا الاتجاه التشكيلى . وهذا ولا شك ميزة فى أعمال الفنانة مما يؤكد وعيها وتميّزها عن غيرها من الفنانين العديدين المتعلقين بالحداثة . وإن استخدام هذه الصياغات التشكيلية اللونية الحديثة تحتاج إلى براعة تكنيكية كبيرة والفنانة قد حققت من ذلك الشىء الكثير .

الفطرية The naivity وموضوعات أخرى :

وتحظى أعمال الفنانة كما قلنا بلمحة شاملة وواضحة فى أعمالها ، وهى فطرية التعبير ، واقترابها بشكل كبير من الفنون البدائية ، وأحيانا من فنون الأطفال ، وهو تعبير عارم عن الرغبة فى تسجيل انفعالية صادقة بشكل مباشر . وهذه الرغبة الصادقة تكسب لوحاتها تلك السمة المميزة . وقد ارتبطت هذه السمة الخاصة إلى حد كبير بطبيعة الموضوعات التى عبرت عنها ، وخاصة فى مراحلها الأولى : فالفتاة الصبية ، والمرأة ، والطفل . . الكل فى حالة من الانطلاق ، واللهو البرىء أو فى حالة من الرغبة فى مواجهة المصاعب فى سهولة وألفة . ولكن مع مرور الزمن . جيلا بعد جيل ، تعقدت المشاكل ،وأصبحت الأنثى ، طفلة ، وصبية ، وامرأة . . فى دوامة ، وتراكمت القيود ، وأحاطت بشخوص الفنانة خطوط عديدة وبراويز ، وازدحمت الأمكنة بالأحياء .

وبدا الموقف وكأنه لا خلاص منه ، وتلاشت إلى حدٍّ ما النظرة البريئة ، وأصبحت الوجوه وكأنها أقنعة ، وذهبت المساحات اللونية الواضحة ، وأفسحت مكانها اللاألوان المتراكمة ، وغدت الوجوه وكأنها لا تعى ولا تعرف . . كل هذا فى صيغ رمزية .

وعلى الرغم من كل هذا التحول فإن اللمسة الفطرية مازالت تظهر على استحياء ، فالمرأة المكتملة المحملة بالأعباء يطل منها وجه طفل . إن التعبير عند جاذبية قد وصل إلى درجة من التكثيف يجعلها تبتعد عن الجانب الوصفى ، وتطرق أبواب اللمسات الفلسفية .

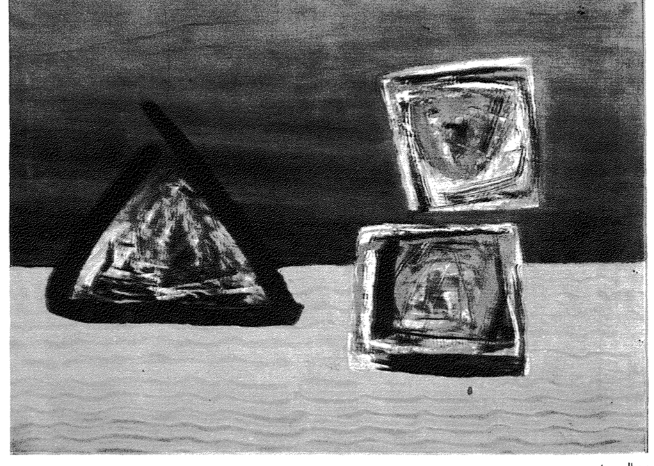
ثم يأتى جديد

إن الفنانة فى مشوار حياتها الفنية قد وصلت بفنها إلى عناصر من وسائل التشكيل المتقدمة ، واقتربت بها من الرمز والاتجاه الفلسفى . وحقائق الحياة مليئة بالجديد ، مشكلات تلو الأخرى . حقائق الصياغات التشكيلية لها أبعاد كموج البحر .

وعندما تتلاقى الصياغات الحديثة مع المشكلات المتجددة تنبثق قوى الخلق الجديدة ، وهى قوى تتشوق إليها حركة الفن المعاصرة فى بلادنا . والفنانة واحدة من فرسانها .

القاهرة : داود عزيز ● تصوير : صبحى الشاروني

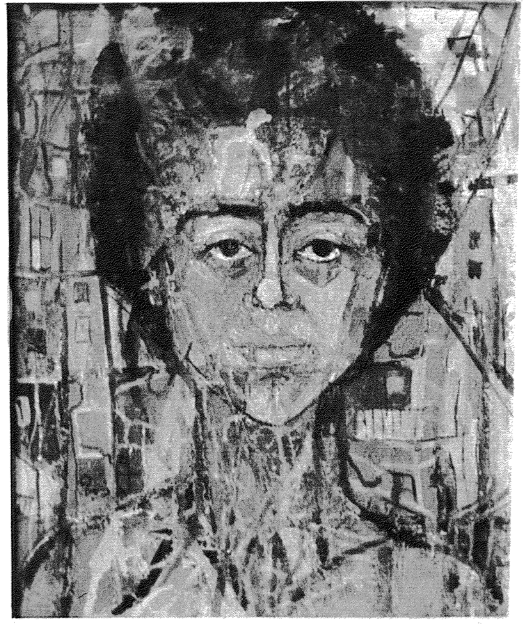
فن المصورة
جاذبية سري



من الصحراء - ١٩٧٤



أم عنتر - ١٩٥٣



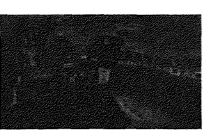
صورة شخصية للفنانة - ١٩٦٤



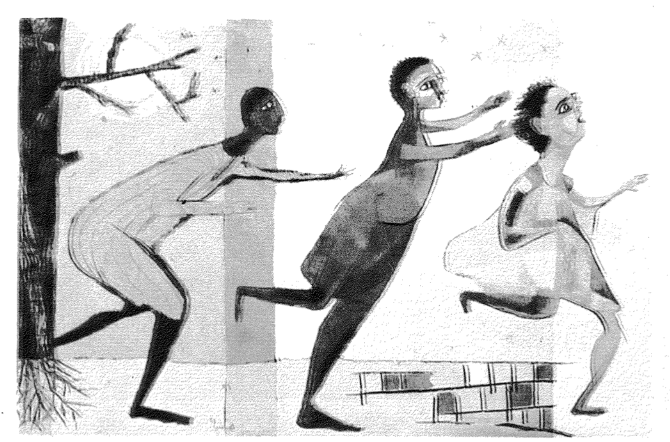
من الصحراء - ١٩٧٧



من الصحراء - ١٩٧٥

صورتا الغـلاف للفنانة جاذبيه سرى



الاستغماية - ١٩٥٨

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رقم الابداع بدار الكتب ٦١٤٥ – ١٩٨٥

الهيئة المصرية العامة للكتاب



مختارات فصول

سلسلة أدبية شهرية

تصدر أول كل شهر

إدوار الخراط

محطة السكة الحديد

« محطة السكة الحديد » .. رواية جديدة للكاتب الكبير « إدوار الخراط » استغرقت كتابتها قرابة ثلاثين عاما . وهى روايته الرابعة بعد : « أضلاع الصحراء » ، « رامة والتنين » ، « الزمن الآخر » ، ونصوصه القصصية الأربعة : « حيطان عالية » ، و « ساعات الكبرياء » ، و « اختناقات العشق والصباح » ، و « ترابها زعفران » ، وكلها نصوص حداثية طليعية ارتاد الكاتب فيها الحساسية الجديدة التى يسعى لتأصيلها بالعمل القصصى والنقدى .

وقد صدرت للكاتب ترجمات لثلاث روايات ، وثلاث مجموعات قصصية ، وخمسة كتب فى الدراسات ، وأربع عشرة مسرحية .

و « محطة السكة الحديد » بؤرة موازية ومكثفة للعالم ، ينصهر فيها الواقع بالحلم ، وتتداخل الأزمنة .. شطحات الجسد تُخامرها فتوحات الروح ، تتجادل الرموز فيها والدلالات ، وتتوهج الأسئلة عن الوجود والمصير بلغة تكسب العربية التليدة حيوية المعاصرة ، ومصرية المذاق ، ويتضافر فيها الشعر بهموم الإنسان اليومية .

الثمن ٥٠ قرشا

يطلب من باعة الصحف ومكتبات الهيئة والمعرض الدائم للكتاب بمبنى الهيئة



العدد الخامس • السنة الثالثة
مايو ١٩٨٥ - شعبان ١٤٠٥



مجلة الأدب والفن



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد الخامس ● السنة الثالثة

مايو ١٩٨٥ - شعبان ١٤٠٥

رئيس مجلس الإدارة

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

نائبا رئيس التحرير

سليمان فياض

سامى خشبة

المشرف الفنى

سعد عبد الوهاب

سكرتير التحرير

نمر أديب

مستشارو التحرير

عبد الرحمن فهمى

فاروق شوشة

فؤاد كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس


تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا - البحرين ٠,٨٧٥ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٠,٩٥٠ دينار - السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس ١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٥ درهما - اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٠,٨٠٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد . و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشاً

المحتويات

○ الدراسات

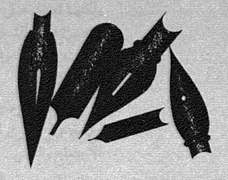
○ الشعر

○ القصة

○ المسرحية

أبواب العدد

○ الفن التشكيلي



الدراسات



النقد الأدبي في مصر

د. عبد الحميد إبراهيم

(١)

كان النقد القديم بلاغيا ، يهتم بصحة العبارة ، ويبحث عن التشبيه والاستعارة والكناية ، ويحتفى بالمحسنات البديعية ، ولم يكن فى هذا ما يضيره ، فهو متجانس مع الفنون القولية عند العرب ، وهى فنون غالبا ما تهتم بالإيقاع اللفظى ، وتحرص على متعة الأذن ، وإرضاء الحواس ، فالنقد القديم إذن نقد جمالى ، لم يهتم كثيرا بالبحث عن نفسية القائل ، ولا بالكشف عن الظواهر الاجتماعية ، والمدلولات الحضارية ، إنه نقد جمالى يحصر نفسه داخل العبارة ، ويبحث فيها عن الفنون البيانية والبديعية .

(٢)

ثم تطور مفهوم النقد فى العصر الحديث ، وكان هذا طبيعيا ، فقد عرفنا أجناسا أخرى من الأدب ، مثل القصة والمسرحية والشعر الحرّ ، لا تعتمد فقط على الإيقاع اللفظى ولكنها تعتمد على الحركة الكلية ، وتضارب المواقف ، والصراع بين الشخصيات ، واحتدام الحوار ، وباختصار أضافت عنصر الدراما إلى عنصر الجمال الذى يعتمد على الجرس اللفظى .

ونظرا لاتساع مفهوم النقد فى العصر الحديث ، فقد تداخل مع مفاهيم أخرى لبعض العلوم الحديثة ، وخاصة علمى الاجتماع والنفس .

إنه لأمر صعب أن نقدم فى هذه العجالة تعريفا شاملا بالمذاهب النقدية ، ومن ثم سنشير وبصورة سريعة إلى أربعة اتجاهات عرفتها الساحة المصرية ، وهى : الاتجاه الجامعى ، والاتجاه الاجتماعى ، والاتجاه النفسى ، وأخيرا : الاتجاه الجمالى .

(٣)

ويحمل الاتجاه الجامعى فى معناه الأصلى منهجا علميا سليما وإخلاصا للبحث ! فهو يجمع المادة من مختلف مظانها ، ويقوم بتحليلها وتتبع جزئياتها ، ومتابعة تأثيرها وبيان جذورها ، وهو يصدر أحكامه من خلال الوثائق والاستشهادات فتكون ـ بقدر الإمكان ـ بعيدة عن الذاتية والتحيز . ولكن هذا الاتجاه قد حمل معانى أخرى فى الفترة الأخيرة أساءت اليه ، إذ أصبحت كلمة « أكاديمية » تدل على فقدان الشخصية وضياع عنصر الابتكار ، وذلك يوم أن تحول هذا المنهج ـ عند البعض ـ إلى مجرد الجمع والحشو والتصنيف ، وضاعت شخصية الباحث بين الاستطراد وأقوال الآخرين ، واعتمد كثيرا على النقول، إن القراءات الكثيرة إذا لم تصاحبها عملية امتصاص وبروز للشخصية تصبح سلاحا ضد صاحبها ، وتحوله إلى صدى للآخرين ، وإلى دماغ يمتلىء حتى يفيض بالآراء ، وقد وقع هذا الاتجاه أخيرا ، وعند الكثيرين ، فى متاهات ، وأصبح مثل لعبة الشّطرنج ، أو الكلمات المتقاطعة ، تعطى صاحبها لذة فكرية ، وحدة ذهنية ، دون محصول عملى وواقعى .

إن الاستقراء لمناهج الكتاب الأكاديميين عندنا تطلعنا على ثراء هذا المنهج ، وتحقيقه لكثير من النتائج الموضوعية والمدروسة ، متى ما تحققت لصاحبه الشخصية المستقلة ، ووجهة النظر الخلاقة ، وفي الوقت نفسه ، تطلعنا على جدْب هذا المنهج ، وتحوله إلى كمية من القراءات ، إذا ما صادف شخصية أقرب إلى أمين مكتبة منها إلى باحث مفكر .

ويتخلص الدكتور لويس عوض من بعض سيئات هذا المنهج ، وقد ساعده عمله بالصحافة على أن يرتبط بالواقع ويتفهم مشكلاته ، وأن يتعرض لقضايا هي بنت لحظتها ، ولكنها لم تكن على حساب منهجه العلمي ، في تتبع الفكرة وردها إلى جذورها ، والاستعانة بالأمثلة التاريخية مع المقارنة بما عليه حال الدول الأوروبية بنوع خاص . وهو يحاول أن يعطي القارىء أكبر كمية من المعلومات بطريقة الأستاذية التي تعرض وترشد ، ولكن الفكرة أحيانا تغريه بالاستطراد ، واستخدام المصطلحات العلمية ، وإحصاء الأعلام الافرنجية ، واستخدام التعبيرات الانجليزية والفرنسية واليونانية ، إنه يتباهى - وقد لقب نفسه بالمعلم - بأنه يعرف الكثير مما لا يعرفه القارىء ، وهو يريد أن يترك القارىء دائما فاغرا فاه مندهشا أمام استعراضات أستاذه ، معتزا بقوته الفكرية ، وقدرته على استخدام الكلمات الافرنجية ، وتحمله اللعبة إلى أقصى طرفها فحتى لو كان الموضوع عاديا ، ويمكن أن يدرك بلا عناء ، فلا بد من أن يثقله بالجداول والأرقام والاصطلاحات والأعلام الافرنجية ، ويحيطه بشىء من لغة الكهنة التي لا ينبغي أن يفهمها سواهم ، حتى تظل للمعلم هيبته وقدرته على التأثير .

ويظهر هذا المنهج بريئا من كل الانحرافات عند الدكتور محمد مندور ، إنه رجل قرأ الكثير وسافر ، وتذوق مختلف الفنون ، وعانى من الاضطهاد والرجعية . وهو رجل قد امتص قراءاته وسيطر عليها ، فلم يعد دونها ، تسخره ، ولكنه فوقها يحركها وينفث فيها من روحه ، إننا - على الرغم من منهجه الأكاديمي - نحس عنده بالحرارة والمعاناة ، وبأنه صاحب رسالة ، وليس من همه أن ينقل المعلومات ، ولا أن يتباهى بها أمام القارىء ، وإنما همه أن ينسلّ داخل القارىء ، وأن يحدث فيه تغييرا ، ويدفعه إلى الحركة .

يقول مندور سنة ١٩٤٤ تحت عنوان (العقلية المصرية) :
[« وبودى لو نفثت في كل قلب إيمانا بالنفس ، وأملا في الحياة حتى أرى جميع مواطنينا كالكرات من المطاط ، كلما زدتها صدما ازدادت قفزا » .

إنه يتتبع فكرته بهمس دون أن يتعمد كلمة فصيحة ، أو يجرى وراء مصطلح علمى ، أو يغريه اسم أعجمى . إن مهمة الكاتب - عنده - مهمة خلقية ، وليست مهمة التلاعب بالألفاظ ، ولا نقل النظريات وشرحها ، إن مهمته كما يقول

« لا ينبغى أن يكون الإفحام بالجدل ، بل الاقتناع بالقلب ، ولن تصل إلى الإقناع إلا إذا اكتفيت بأن تعرض تجاربك النفسية داعيا الغير إلى مثلها » . إن هذه النفثة من الحياة ، وهذه الحرارة التى تمتلىء بها كتابات مندور هى التى تفرق بين منهجه ومنهج الدكتور « لويس عوض » ، الذى يؤثر الحياد التام الذى يخلو من الحرارة والعاطفة ، ويفضل هيبة المعلمين على مخالطة القارىء ، والتباسط معه ، ومحاولة إقناعه بطريقة وجدانية تربى شخصيته ، بل لا بأس من أن يقتص أحيانا من الواقع ليصير على « قدّ » القالب الذى يعده المعلم . ولقد كان الدكتور « لويس عوض » منصفا تمام الإنصاف حين قارن بين منهجه ومنهج الدكتور مندور ، فقال على صفحات الأهرام « كان ذكاؤه ذكاء تحليليا قاطعا كالنصل الماضى يفتت كليات الحياة إلى جزئيات صغيرة واضحة المعين المجردة ، بملكته القادرة على التحليل ، وكان إدراكى ادراكا تركيبيا ، لا أرى الشىء واضحا إلا على البعد ، ويلف كل شىء بضباب المطلقات والمقولات الكلية وكان يقدم القيم الجمالية ، وكنت أقدم المضمون على كل جمال » .

(٤)

وقد صحبنا الاتجاه الاجتماعى - منذ عصر النهضة - وربما كان امتدادا - بصورة ما - للنظرة العملية التى كان يتطلبها القدماء من البلاغة كفن نشأ لخدمة العقيدة ، وخاصة أن الذين كانوا يمارسون الفكر الأدبى فى أوائل هذا القرن من ذوى المناصب الرسمية الذين يهمهم الحفاظ على تقاليد المجتمع ، فالدكتور منصور فهمى مثلا ، هو أستاذ الفلسفة بالجامعة ، والدكتور أحمد ضيف وهو أستاذ الأدب العربى ، لم يكونا يتكلمان عن الأدب كفن يستحق الكلام لذاته ، وإنما كانا يتحدثان عما « يكون فى ذكره للناس عظة وعبرة » ، على حد قول الأول ، وعن البلاغة كفن فى خدمة المجتمع ، على حد رأى الثانى .

ثم تطور هذا الاتجاه عند الدكتور « عبد العظيم أنيس » « ومحمود أمين العالم » فى أوائل الخمسينيات ، حين تبنينا نظرية « الواقعية الاشتراكية » فى الأدب ، والتى ترى من رسالة الأدب أنه لا يقف عند الجانب السلبى (الاستاتيكى) فى المجتمع فيصوره ، بل لابد له من أن يتبنى قوة إيجابية (ديناميكية) تعمل على تغيير المجتمع . إن صورة البطل المنهزم

ينبغى أن تتغير إلى صورة المناضل ، ولكن الدكتور « عبد العظيم أنيس » غلبت عليه الصرامة على عكس زميله ، وغلب النظرة الاجتماعية فى نقده ، بحيث جعلها المقياس الأول ، مما حجب عنه الجوانب الفنية الأخرى ، وأوقعه فى أحكام هى أقرب إلى الجانب السياسى منها إلى الجانب الفنى ، إنه يفضل ، مثلا ، « عبد الرحمن الشرقاوى » على « نجيب محفوظ » لسبب بعيد عن الفن ، وهو أن الشرقاوى اهتم فى رواية الأرض بالجموع ، وقدم لنا روح المقاومة ، بينما رأى أن « نجيب محفوظ » يقدم المجتمع فى حالة ساكنة ، تركز على الجانب المظلم ، ولا تتبنى نظرة تفاؤلية .

وانتهى هذا الاتجاه إلى النقاد فى أوائل الستينيات فى صورته الصارمة وليست السمحة ، فنجد فى نقدهم - للأسف - اهتماما بالمضمون ، وبعدا عن جماليات العمل الفنى . إن الشعر المعاصر فى نظر أحدهم مرفوض فى معظمه لأنه يتحدث عن الموت والغربة ، ولا يدعو للمقاومة وحمل الفأس ، وإن « نجيب محفوظ » فى نظر آخر يبتعد فى مرحلته الجديدة عن قضايانا المعاصرة . ولست أريد أن أدير مرة أخرى هذا الحوار القديم والجديد فى المفاضلة بين اللفظ والمعنى بالتعبير القديم ، أو بين الشكل والمضمون فى التعبير الحديث . وكل ما أريد أن أؤكده سريعا أن الفكرة لا تدخل عالم الفن إلا بشىء من الجمالية ، يفرق بين الكتابة للكتابة وبينها كفن ، وهذا الشىء من الجمالية هو الذى ينبغى على النقد أن يكتشفه ، ولا بأس أن يستعين فى سبيل الكشف عن ذلك بالظروف الاجتماعية أو السياسية أو النفسية ، ولكنها تبقى مجرد استعانة دون أن تتحول إلى هدف فى حد ذاته .

(٥)

وقد تأثر الاتجاه النفسى بالمكتشفات النفسية المعاصرة ، وخاصة عند فرويد ، فمنذ أن اتصلنا بالحضارة الأوروبية واطلعنا على المنجزات النفسية ، بدأ اهتمامنا بهذا الاتجاه يظهر ، وقد بلغ هذا الاتجاه ذروته عند العقاد ، إذ كان يبحث فى عبقرياته عن صفة نفسية أساسية يسميها مفتاح الشخصية الكامن وراء كل تصرفاتها . ويظهر هذا الاتجاه واضحا فى كتابه «الحسن بن هانىء » ، الذى حاول فيه أن يكون محللا نفسيا يتتبع عقدة « النرجسية » عند أبى نواس ، ويبحث عن مصدرها أو كما يقول :

« وكلما أمعن الباحث النفسانى فى دراسة هذه الشخصية بدا له أنها من كل وجه « شخصية نموذجية » فى بابها ، وأنها لقطة لا تظفر بها المسرحة النفسية فى كل دراسة ، ففيها أثر لتكوين المولود ، وأثر البيت ، وأثر البيئة الاجتماعية ، وأثر العصر من جانب السياسة وجانب الثقافة » .

ولكن هذا الاتجاه يجرد العمل الفنى من جمالياته ، إذ أنه لا يبحث فيه إلا عن شذوذ صاحبه ، فهو قد ينفع المحلل النفسى ، وقد يخدمه فى وظيفته . وفرويد هنا منطقى مع نفسه ، إذ ينظر إلى الأدب من خلال زاوية التحليل النفسى ، وكأداة توصله إلى مفتاح المرض الخفى إنه يرى أن حاضر الإنسان هو نتيجة لماضيه ،وإذن فليبحث عن هذا الماضى فيما تركه الإنسان من مذكرات ووثائق وكتابات . لقد اهتم فى دراسته عن دافنشى مثلا بأشياء لا تدخل عالم الفن فى شىء ، كهذا الحلم الذى أورده فى مذكراته عن طفولته المبكرة ، أو تلك الملاحظة عن أنه يحيط نفسه بتلاميذ ، يمتازون بالجمال أكثر من النبوغ ، مما يؤكد اتهامه بالعلاقات الجنسية الشاذة ، إنه يتخذ من دراسة الإبداع عند دافنشى وسيلة لتحليل الشخصية ومعرفة ما بها من عقد وشذوذ .

إن هذا الاتجاه أقرب إلى علم النفس منه إلى مجال الفن ، ومن ثم انحسر تأثيره عندنا فى عالم الأدب ، وقل المتحمسون ، ولم يعد يمثل منهجا سائدا ، فلم يثمر سوى بضع ملاحظات ترد على لسان الناقد الأدبى ، ولا يقصد منها إلا إثارة التذوق للعمل الفنى .

(٦)

والاتجاه الجمالى يترك نفسه لاستقبال إشعاعات العمل الفنى ، ثم يحاول التعبير عن إحساسه إزاء هذا العمل ، دون أن يحبس ذاته داخل نظريات أكاديمية ، أو يرهق العمل الفنى بالإسقاطات الاجتماعية ، أو التحليلات النفسية .

إننا نقرأ للدكتور « عبد القادر القط » ، فنحس فى نقده إبداعا لا يقل عن إبداع العمل الفنى نفسه . إنه يطرح - بصفة مؤقتة - النظريات العلمية ، ليكتشف فى لغة هادئة منطق العمل الفنى نفسه ، وليبحث عن جمالياته الذاتية . ان هذا لا يعنى قلة المحصول الثقافى ، ولكنه يعنى أن الثقافة لا تفرض نفسها ، وإنما كل همها أن تجهل ذوق الناقد كالشفرة الحادة ، أو كقطعة المغناطيس التى تلتقط البرادة وتنظمها . إن الدكتور «القط » لا يهدر طاقته فى أشياء خارج العمل الفنى ، إنه يصدر عن نظرة احترام للفن ، تبحث عن جمالياته الخاصة ، وله دراسة نشرها فى مجلة «المجلة » (مارس ١٩٧١) عن « شعراء المقاومة بين الفن والالتزام .

وهذا الموضوع يقع فى المنطقة الحرجة ، فهناك تجربة وطنية

تقتضى قدرا من الالتزام ، وهناك الفن الذى يقتضى قدرا من الحرية ، تتجاوز المقولات السياسية والعواطف الوطنية ، ولكن الدكتور « القط » استطاع أن يقدم منهجا يحل تلك الإشكالية ، ولم يكن هذا المنهج على حساب الفن كما يقول الغوغائيون والدوجماطيقيون ، ولكنه كان لصالح الفن ، إنه يقول :

« لابد لمن يريد أن يمضى فى حمل تلك الرسالة القومية ، فى أعمال فنية ناجحة ، أن يبحث عن وسائل جديدة للتعبير ، فى القصة والمسرحية والشعر ، والالتفاف إلى ما فى الحياة الإنسانية جميعها ، من مآس يرتبط بعضها ببعض ، ويتشابه إحساس الناس بها فى كل مكان » .

(٧)

ومن الصعب أن نصنف طه حسين فى اتجاه ما ، فهو ذو شخصية متأبية لا تخضع لقوالب ، أو تقع تحت طائلة النظريات ، إنه متعدد الثقافة ، عرف الثقافة العربية والغربية ، قرأ القديم والجديد ، ولم تكن معرفته مجرد تحصيل قراءة ، بل كان يعايش الأفكار ، ويحسها ، ولديه قرون استشعار حساسه للغاية ، تلتقط الجديد ، ومتنبه لما تفتقده مصر فى نهضتها المعاصرة ، كان يقرأ وعينه على مصر ، فإذا رأى شيئا جديدا ، يمليه على صاحبه ، وإذا بصاحبه يكتبه ، وإذا به يصدر على الناس فى صورة صفحات كما يقول فى مقدمة « جنة الشوك » .

إن روح الحماس للاصلاح الذى سيطر على طه حسين ، والمعارك المتتالية والمحتدمة التى وجد نفسه فيها ، والفترة التاريخية التى عاشها والتى تعالت فيها صيحات المثقفين ؛ إن كل هذا مسؤول عن أن طه حسين لم يكوّن من قراءاته المتعددة موقفا فلسفيا ، تصدر منه نظراته النقدية ، وإنما كان يكتفى بالتقاط الفكرة من هنا وهناك ، ثم يمررها داخل نفسه ، فتكتسب لونا جديدا ، قد يظن لأول وهلة أنها شيء مبتكر ، ولكنها عند التدقيق ترتد إلى مصادرها الأولى .

كان طه حسين يردد خلال قصصه القصيرة فكرة أن العمل الفنى مشروع مشترك بين القارىء والكاتب ، فهو يقول فى مجموعة « المعذبون فى الأرض » : « ومن حق الكاتب أن يذهب ما شاء فى كتاباته ، ولكن من حق القارىء أن يفهم فى وضوح وجلاء ما يقدم الكتاب من المقالات والقصص » (ص ٥٦)

وهو يقول خلال رواية « ما وراء النهر » :

« ولم يخلق الله أديبا يستطيع أن يستأثر وحده بوصف ما يعرض على قرائه من الأشياء والأحياء ، فهذا الوصف شركة دائما بين الأديب المنتج والقارىء المستهلك ، وليس من المحقق أن الأشياء التى يعرضها الأدباء تقع فى نفوس القراء كما يعرضونها عليهم ، وإنما الشيء الذى ليس فيه شك أن القراء يشاركون فى الخلق والإنشاء ، ويسبغون من ذات أنفسهم على ما يجلو لهم الكتاب من صور ، ألوانا لعل الكتاب أنفسهم لم يروها ، ولعلها لم تخطر لهم على بال » (ص ٢٨) .

ويكرر الدكتور طه حسين هذه الفكرة بحماسة فى أكثر من قصة قصيرة فى مجموعة « المعذبون فى الأرض » ، وفى أكثر من موضع فى رواية « ما وراء النهر » وعند التدقيق نراها أثرا من قراءات سارتر ، فقد كان طه حسين كما يذكر فى كتابه « رحلة الربيع » محبًّا لسارتر ، يطالع آراءه السياسية والفنية ، وإيماءاته المسرحية ، إن سارتر يقول :

وبهذا تكون القراءة بمثابة تعاقد كريم حر بين المؤلف والقارىء ، فيثق كل منهما بالآخر ويعتمد عليه ، ويطلب منه ما يطلبه من نفسه ، لأن هذه الثقة نفسها كرم وحرية « (ما الأدب ص ٦٨) .

ولكن طه حسين لم يفقد نفسه فى قراءاته الكثيرة ، وبين النقول والهوامش والشروح وجمع الآراء ، ربما بسبب أنه آثر الجانب الجمالى فى الظاهرة التى كان يعرضها ، تحدث عن شعراء العرب القدامى فى حديث الأربعاء ، وفى الشعر الجاهلى ، وذكرى أبى العلاء ، وعن حافظ وشوقى ، وعن الظواهر الأدبية المعاصرة فى « فصول فى الأدب والنقد ، ومن حديث الشعر والنثر . وتحدث عن الأدباء الفرنسيين فى صوت باريس ، ولم يكن حديثه فى كل ذلك نظريا ، كان يشير للنصوص الأدبية ويتحدث من خلالها ، فحماه حسّه الفنى ، وإدراكه لمرامى النص الأدبى من أن يتوه ، أو أن يستغرق فى هوامش النص الأدبى ، التى تعنى بالقضايا الاجتماعية ، أو الأغراض النفسية .

ومع ذلك ، فلم يكن طه حسين وراء النص دائما ، حقا كان يقرأه ويكشف عن خباياه الفنية ، بل ويشرحه أمام القارىء ، ولكنه مع ذلك كان من طراز النقاد الذين يوجهون ويتحدثون عن المستقبل ، كان معلما يرود وينصح ، ويخاطب القارىء ، ويفجر داخله ، ويضع يده على الظواهر ، ويدعوه إلى الاستكشاف ، وهذا هو السّر فى حديثه المستمر إلى قارئه ، إنه يريد دائما أن يوقظ لديه الوعى ، وأن يجعله متنبها لحمل الرسالة ، حتى فى قصصه ورواياته ، يخرج على تعاليم النقاد ، ويخاطب القارىء ، إنه يفعل ذلك عن جهل بأصول الفن

القصصى ، ولكن عن وعى بأن النقاد ما كانوا يستطيعون أن يصادروا حرية الكاتب ولا حرية القارىء ، إنه يقول فى رواية « ما وراء النهر » .

« وقد أزمعت ألا أرقى معهم إلى القصر ، ولا أبقى معهم على الربوة ، استجابة لأصل من أصول الفن كما أراه أنا ؛ لا كما يراه النقاد » (ص ٦٠)

ويقول أيضا

« فالكتاب قد يأخذون على الشىء الكثير إذا لم يفرضوا على أنفسهم ما يجب النقاد أن يفرضوه عليهم من القواعد والأصول » (ص ٦٣) .

(٨)

ثم تناهى كل ذلك إلى الجيل التالى لجيل « عبد القادر القط » ، وبدا أن النزعة الجمالية هى التى تسيطر ، إن الصراخ الذى تعالى فى أوائل الستينيات حول صراع الطبقات ، ومنطق التاريخ ، واندحار الرأسمالية ، وظهور صوت البطل المناضل ، وإن التحليلات النفسية التى كان يولع بها العقاد أخذت تنحسر إلى المدرجات الجامعية ، وبدأت المسيرة تعود إلى وضعها الصحيح ، فالأدب فن قبل كل شىء ، ونقده الصحيح هو الذى يستطيع أن يكشف عن هذا الجانب الفنى ، عرف ذلك النقد القديم ونشأ عنه علم البيان الذى يكشف عن الأوجه المتعددة للعبارة الواحدة ، وعرفه كبار النقاد المعاصرين أمثال الدكتور « طه حسين » ، والدكتور « محمد مندور » ، والدكتور « عبدالقادر القط » ، الذين كانوا يملكون إلى جانب المعرفة ، الموهبة الفنية التى تستطيع أن تتحسس النص ، وتكشف عن إبداعاته الفنية .

إن الجيل التالى يعتبر تطورا طبيعيا لمسيرة الحركة النقدية ، وليس الأمر أمر أزمة ، أو غياب للنقاد الكبار ، فإن هذه الصيحات تصدر من فريق النادبين ، الذين لا يبحثون إلا عما يهيج العواطف ويثير الشواجن ، أو تصدر من هؤلاء الذين لا يتعلقون بالأشياء إلا بعد أن تصبح ماضيا ، إن النماذج التاريخية تجذبهم ، لا لشىء سوى أنها تاريخ وماض ، كان طه حسين يعيش بيننا فنحاربه ، وكان محمد مندور يعيش معنا فنضطهده ، ويعيش معنا الآن الدكتور « عبد القادر القط » فنحجب عنه جائزة الدولة فى الأدب ، فإذا أصبح الجميع فى ذمة التاريخ تباكينا عليهم ، ولطمنا الخدود وقلنا إن جيل الكبار لا يعوض .

نحن قوم نملك خاصية تعوق مسيرة الحضارة ، نحب البطل المنهزم أكثر من البطل المنتصر ، فإذا رأينا شخصا متألقا بيننا تكاتفنا جميعا ضده وهدمناه ، وإذا رأينا شخصا منهزما مصمصنا الشفاه ، ورثيناه ، أذكر أن صديقنا « أمل دنقل » لم يجد كلمة تشجيع حال تألق موهبته ، حتى إذا ما مرض تحول بقدرة قادر إلى « أمل » الجميع .

إن المسيرة لا تقف ياسادتى ، ومصر دائما معطاءة ، والجيل التالى هو امتداد طيب لجيل الآباء ، أخذت الأشياء ـ عنده ـ تهدأ والأمور تعود إلى نصابها الطبيعى ، لم يعد الأمر لشخص واحد ، مثل العقاد أو طه حسين ، تمجّد تعاليمه ، فقد أخذ هذا الجيل يتطلع إلى عصر التعدد ، ولم تعد تستهويه الصيحات الوافدة ، فيتغنى بتعاليم ماركس أو لينين ، ولم يعد يلتقط فكرة واحدة ، كالوجودية أو الوضعية ، فيتحول إلى داعية لها . إن الجيل الحالى يتوق إلى أن يصدر عن نفسه ، وعن تراثه ، وإلى أن يعيد التصالح بين الثنائية المتخاصمة .

كان دعاة القديم يرددون تعاليم ابن قتيبة والجاحظ وابن رشيق ، وأخذ دعاة الجديد يرددون تعاليم ماركس واليوت وجارودى وماركيوز ، وحدثت القطيعة بين المصطلحات النقدية القديمة ، وبين المصطلحات الجديدة ، ظلت المصطلحات القديمة فى بطون الكتب ، ولم تتطور بصورة طبعية على ألسنة النقاد فى العصر الحديث ، وحلت محلها مصطلحات أتت من الشرق والغرب ، والجيل الحالى يدرك هذا ، وتتعالى صيحاته ، تدعو إلى التصالح تحت ما يسمونه « بالأصالة والمعاصرة » .

إن الجيل الحالى قدم أحسن ما عنده فى ظروف لحظته التاريخية ، حقا هناك أشياء كثيرة مفقودة فى عالم النقد الأدبى اليوم ، ولكن استردادها لا يأتى عن طريق النصيحة والوعظ ، لأنها ترتبط بلحظة تاريخية ، تكثر فيها الأمية ، وينحسر الكتاب ، ويصبح البقاء للقمة العيش ، ولكن الجامعات تعمل ، والكتاب يكتبون ، والمجلات تظهر ، وكل ذلك يقرب اللحظة الموعودة ، ويومها سنجد الناقد الفيلسوف الذى نفتقده ، والذى يكون قد توصل إلى أفكاره الخاصة ، والنابعة من تراثه ، والمتعانقة مع عصره ، ويومها أيضا سنعرف المذاهب الأدبية ، كما نعرف ـ الآن مباريات الكرة ، فسيكون لدينا جمهور يتحمس للفكرة الأدبية ، ونقاد يتحدثون عنها ، وصحف تروج لها ، وسيكون لها حينذاك تطبيقاتها التى تلعب دورها الكبير فى حياة الناس العملية .

المنيا : د. عبد الحميد إبراهيم

الحاضر فى التاريخ.. الذات فى الجماعة قراءة فى "لا تسقنى وحدى"

دراسات

د. عصام بهى

« إنها فى محنة ، فهى منذ استنامت للجمود وركنت إلى التقليد ، فقدت قدرتها على الإبداع ، والنبضُ الحرُّ فيها قليلٌ يتوارى .

تأمل كلمات الشيخ قبل أن تندّ عنه زفرة !

ـ لا أكاد أتصور أنى الآن طريدها !

ـ إن أخرجوك منها ، فكيف يخرجون كلماتك من ضمائر الناس ؟ »

إنها قاهرة الربع الأخير من القرن السابع الهجرى ـ كما يحدد « سعد مكاوى » زمن روايته « لا تسقنى وحدى » ؛ أما الشيخ فهو السهروردى يخاطب علاء الدين السوهاجى ، أحد مريدى التصوف ، فنان الموال ، يكشف له الحال ، وطبيعة الصراع الدائر من حوله وهما طرف فيه ، لكنه يطمئنه على الرسالة ومستقبلها ؛ لأن كلماته ـ وكلمات جماعته كلها ـ أصبحت فى الضمائر ، لا سبيل إلى إخراجها أو التفتيش عنها !

- ١ -

وعلاء الدين صعيدى ، عشقه الموال ، وطريقه التصوف ، وغناؤه للحقيقة . سعى من بلده بالصعيد ـ ضيقاً « بخراب الروح وموت العقل » ، « بعد أن اشتكت الأشجار الراسخة فى أرضنا لما بدأ زمن النباتات المتسلقة » ـ باحثاً عن اللقاء الدافىء بعشاق الحقيقة ، مخلفاً « زواج صدفة » لم يزد حياته إلا ضيقاً ومرارة .

ويصحبه فى رحلته صاحبه مروان ، الذى لم يقو على مشقات « الطريق » فأراد العودة ، فوقع بين مخالب الذئاب الجائعة وأنيابها . لكن علاء الدين يواصل السير ، يهديه السهروردى ، حتى يلتقى بعمر بن الفارض فى خلوته بالمقطم . وفى رحاب الرجل يعيش علاء الدين ، مجداً فى السعى ، وواحداً فى مجموعة كاملة ، تسعى كلها إلى الحقيقة وتعمل جاهدة على الاتصال بها .

وفى هذه الرحلة يتعرف علاء الدين القاهرة ؛ أزقتها وحواريها ؛ مقاهيها ؛ صنّاعها ؛ فنونها المخدِّرة ؛ ومخدراتها المغنِّية ؟ ومواخيرها ، وقصورها ؛ بصاصيها وعسسها ، ونجومها الزاهرة ، التى تضىء وسط ما يسود القاهرة من ظلام الظلم ، وانطلاق الغرائز الدنيا ، وغياب الوعى والإيمان العميق المجدد ، وعربدة الطغيان . إنه يعايش الناس ، ويعيش مشكلاتهم ، ويلقى ما يلقون من مظالم ، وتحاول زوجة وزير الحسبة أن تجعل منه طريقا إلى خطيب مسجد مصر ،

وحين يرفض يطاردان معا ، فى محاولة لخنق صوتيهما الثائرين . وكان ـ فى هذا كله ـ مسلحا بإيمانه القوى العميق ، وبجماعته الواعية التى ترود للناس طريق الحق والخير والجمال ، وبفنه وحبه للناس .

إن الحدث فى الرواية « رحلة » يقطعها علاء الدين ـ بعد رحلة الجسد من الصعيد إلى القاهرة ـ فى هدوء وعمق ، من عالم « الكلام » إلى التجربة والمعاينة ، ومن « الكلام المجانىّ » إلى الكلام الذى يُطالب بدفع ثمنه من حريته وانطلاقه ؛ رحلة من قطاع صغير مغلق فى الصعيد ، إلى عالم القاهرة يتعرف فيه حال « الأمة » كلها ، بهمومها ومتاعبها ومشكلاتها ؛ من « المعرفة » إلى « الوعى » ، ومن عدم الرضا المبهم إلى الرفض الكامل بعد أن تحددت جذور الداء فى جسد الأمة ، وإلى حركة مقاومة إيجابية شرسة يشارك جماعة المتصوفة ومن يتصل بهم من العلماء ـ من السهروردى وابن الفارض إلى الجعبرى والعز بن عبد السلام ـ فى صنعها وتحمل نتائجها .

هذه الرحلة ـ الرواية ، على صغر حجمها ، كثيرة الخطوط ، متشابكتها ، تشعر قارئها بأنه عاش فى رحاب حياة زاخرة ، صاخبة ، حية ، فيها عبق القاهرة المعزيّة وأنفاس المتصوفة والعلماء المجاهدين يتنفسون فى جنباتها ، لكنه يشعر ـ فى الوقت نفسه ـ أنه لم يبتعد كثيراً إلا فى أغوار الوعى والواقع ، كثير الخطوط ، متشابكها أيضا .

- ٢ -

فهناك « رحلة الوعى » التى يقطعها علاء الدين ، وقد نزل القاهرة بحثاً عن « الحقيقة » و « الجمال » ، لا يعرف شيئا فيها إلا رغبته فى « الهرب » من الحياة الضيقة ـ ماديا ومعنويا ـ التى كان يعيشها فى الصعيد فى رحاب « خراب الروح وموت العقل » ، وإلا ما يعرفه ـ مبهما ـ عن « الطريق » ومخاطره وصعوباته ، وما يقتضيه من جهد ومعاناة . إنه يسير بصاحبه فى « مدقّ مبهم عبر الرمال » لا يملك فى مواجهته ـ ومواجهة صديقه ـ إلا يقينه بأنه واجد فى نهايته ما يبحث عنه .

وقد كان ؛ إذ وجد السهروردى على الطريق يهديه ، ووجد فى نهايته ـ أو فى بدايته ! ـ ابن الفارض ـ الشاعر الصوفى الكبير ـ يقوده على « طريق » المجاهدة والوعى ، ويفتح له عالماً واسعاً ، هدفه الحقيقة ، ورباطه الحب والتفهّم والتفاهم ، وبابه المجاهدة والسعى والسؤال .

يعرف علاء الدين ـ على « الطريق » ـ بعد ابن الفارض والسهروردى ، برهان الدين الجعبرى ، خطيب مسجد مصر ، الذى تحوطه فى مسجده القلوب والآذان ، وكل شىء حوله موضع للتساؤل . ففى أول لقاء به يجده ، بين الناس على أرض المسجد ، يصيح بصوت صارم أخّاذ :

« ما مدى قربنا أو بعدنا عن جوهر عقيدتنا ، وهل نحن حقا بفطرة هذا الجوهر عاملون ، ولجلاله خاشعون ، ولجماله عاشقون ؟ . . هل نحن حقا مسلمون ؟ . . لن نبرح هذا السؤال حتى نهتك ستره ، ونعانق مرارته ! » . (ص ١٦ - ١٧) .

إنه يضرب فى الجذور ، و « يهتك ستر » السائد والمألوف وما بعد مسلّمات ، يتصاعد معها حتى يفاجىء الناس بأشد هذه الأسئلة مرارة ، وقسوة ـ على بساطته ـ ليقف عنده : هل نحن حقا مسلمون ؟ !

ويكون إلقاء السؤال بداية البحث عن الإجابة ، عن « الحقيقة » الكامنة وراءه ، ولا تكون المصارحة بها إلا فى مثل الحدّة نفسها للسؤال :

« أنتم مسئولون ، وأين من مسئوليتكم المفر ؟ . . أقول لكم إنه الموت إن لم تنقلبوا على أنفسكم انقلاباً جوانيّاً يعيدكم إلى الجوهر الصافى ، ويدخلكم تارة أخرى فى ركب الحياة السائر . . » (ص ١٧) .

إنها الكلمات تفتح أمام علاء الدين أبواب عالم الحقيقة ويعريها « فى وضوح أليم » ، يفتح وعيه على « المأساة كلها معراة أمامه كالمسخ الكريه . . ها هم أهله قتلة الجمال . . ها هم الذين يضطهدون الفكر ويسحقون نبض الكون . . » إن علاء الدين « يفهم » ـ بعد لقائه بالجماعة ـ معنى الكلمات التى ظل يرددها فى مواويله ـ دون محتوى واضح متعينّ : الإنسان ؛ العقيدة ؛ الإيمان ؛ الجمال ؛ الحب ؛ المسئولية . .

« الإنسان يا علاء الدين هو أصل العقيدة ومناطها ، والويل لنا إذا لم نفضح من يسحقون القلوب ويملأونها قنوطاً ، ويشوهون الجمال ، ويضعفون شوكته ، ويضطهدون العقول ويكسرون همتها . . . » (ص ١٩) .

لقد فتحت له جماعته طريق الوعى ، فإذا هو يرى القاهرة الحقيقية ؟ يتجول فى شوارعها وأزقتها ، ويلمّ بمقاهيها وقصورها ، ويعرف صنّاعها وسطاءها ، ويرى بصاصيها وعسسها . وهو فى الأحوال كلها يرى فى كل وجه حقيقته ؛ فيرى مستقبل الرضا والإيمان فى وجه حسن النحّاس ، ويرى الثورة فى وجه الجعبرى وحركته ، ثم فى كلماته ، ويرى الحب فى وجه آية ، منذ اللحظة الأولى للقائها ، ويرى الصورة المقابلة ـ صورة الفحش والفجور ـ فى وجه زينة زوجة وزير الحسبة ، وفى وجه رشيدة القوّادة .

ووعيه أيضا هو الذى يجعله يرى الجنة والرضا فى وجه زوجته ، التى تطارده إلى القاهرة بعد أن ترك لها الصعيد كله ، وقد احتسب صبره عليها واحتماله أذاها .

ووعيه — أثناء هذا كله ، وبعده — هو الذى يتحول به من موقف الغضب والرفض غير الواضح لأوضاع ليس لها عنده إلا صياغات غير محددة (كالنباتات المتسلقة ، فى مقابل الأشجار الراسخة ، أو خراب الروح وموت العقل . . الخ) ودون وقائع محددة ، إلى رفض واعٍ ، يضيف إلى إطار الغضب والحماس ما يحتاج لمثله من وعى ومعرفة بأبعاد الأزمة ووقائعها وجذورها وصنّاعها — أو رموزها — ووسائل مقاومتها فى إيجابية وفعالية . إن هذا « الكشف » يربط أزمة الذات بأزمة المجتمع كله ، ثم بأزمة « الأمة » كلها أيضا . وهو الذى يكشف له وجه المؤامرة والفجور فى عرض زينة أن تبنى للجعبرى مسجداً جديداً ينتهى به — لو قبله — إلى السقوط والخرس ، وينتهى بعلاء الدين نفسه — لو قبل الوفادة — أن يكون قوّاداً ، فيلحق بصاحبه . وكان طبيعيا — أثناء هذا كله ، أيضا — أن يكون فى نظر السلطات واحداً من زمرة المطارَدين الذين تحاول السلطة إلصاق تهمة مقتل وزير الحسبة بهم ، ويكون طبيعيا كذلك أن يكون البسطاء ، وكهف الصوفية ، سبيله إلى الإفلات من مطارِديه ، وأمانه النهائى منهم .

وهناك خط مطاردة رباب — زوجة علاء الدين — وأختها هنادى لها ، واستمرار الأولى على تقريعها لزوجها وتعييره بفقره ، واهتمامه بفنه وطريقه اللذين لا يجلبان إلا مزيداً من الفقر . ولكنها — حين تبدأ مطاردة زوجها — تكشف عن حبها الغامر له — الذى كانت المطاردة نفسها دليلاً عليه — وخوفها عليه « لن تطوله هذه الأيدى القذرة أبداً ! » حتى إذا أفلت لحقت به فى الكهف . أمّا هنادى — أختها — والاسم يذكرُ بهنادى « دعاء الكروان » التى أسقطها الفقر ، وقتلها السقوط !) — فقد وجدت زوجها مقتولا ، فعاشت زمنا — مع أختها وزوجها — فى كنف الجعبرى ، حتى استطاعت رشيدة أن تنصب لها فخها — يساعدها الفقر والانقطاع من الأهل — فتقع فيه ، حتى يتمكن حسن أن ينقذها من هذه المباءة القذرة ، فتهرب معه .

وفى وسط ما يعانيه علاء الدين من متاعب « الطريق » ، التى يزيدها هَمّ الزوجة إرهاقاً ، يجد الحب ، الخالص من أدران الجسد ، البرىء من مطالب المادة وأثقالها ؛ حبه لأية ، رفيقة الطريق وإحدى بنات « العشيرة » ، التى تجعل — فى مجالستها — من الصمت لغة أرقى من لغة الكلمات ، وتفتح عينيه على آفاق المستقبل غير المحدودة ، وتجعل الحلم المستحيل ممكنا ، بل متوقعا :

« وفى ظل خميلة كاسية صارت اللغة أرقى من الكلمات ، على حين تأدت إليهما من داخل البستان نفثات ناى شكور .

وفى الصمت الجليل فاضت نفسه بإحساس غامر بأن هذه اللحظة الروحية الكاملة ومثيلاتها يمكن أن تكون إيذانا بافتتاح عصر المستقبل الفردوسى الموعود الذى يتكلم عنه الأستاذ السهروردى ، والذى يبدأ بعزة الروح الكونى فى الإنسان المنعتق . . حتما سيظهر فى هذا الكوكب الأرضى التعس إنسان يدقّ أبواب الجنة المشتاقة إلى الانفتاح له بقبضة شريفة القول والفعل » . (ص ٧٧ – ٧٨) .

إن حلم حبه وخلاصه العاطفى يعانق حلم حياته بخلاص أمته كلها ، وخلاص الإنسان من هذا الكابوس الجاثم على صدره وصدر أمته ، فيميت العقول ، ويخرّب الأرواح ، ويطارد الحرية ، ولا يرحم حتى البراءة والنقاء . فحين تنتهى به المطاردة إلى كوخ السهروردى فى المقطم ، يتراءى له — فى غفوة — حلم كاشف ، يرى فيه « هنادى وزينة عاريتين ، وبينهما نَبّوت طويل ينغرس طرفاه فى سرتيهما ، ويتماوج فى الضوء مع بهيمية حركة الرقص . . وفجأة اتسعت جدران الماخور من كل ناحية فشملت شوارع وساحات وأسواقا تتزاحم فيها أرتال من أشباح آدمية عارية هى الأخرى ، تسعى بحركة هلامية على نفس الإيقاع الغامض المصدر . . » (ص ١٢٠) .

لقد جسّد هرب هنادى إلى أحضان رشيدة ، وحكاية « زينة » ما يدور فى القاهرة من قهر الفقر وغربة الروح ، واستهتار الطبقة الحاكمة واستهانتها بكل القيم وحق الأعراف . إن زينة صغرى بنات والى القاهرة ، وعشيقة السلطان ، حملت منه وكانت فى شهرها الرابع حين قُتل وزير الحسبة الأول ، فوجدها السلطان فرصة لاستغلال ما تحت يده عن نائب الوزير ، اللص ، المرتشى ، وللتخلص — أيضا — من عبء الحمل وكان طبيعيا أن يقبل (الرجل) الزوجة والوزارة ، لا عن خوف ، لكن عن طمع ونفاق . وكان فى الستين وكانت فى العشرين ، فأخذت تطارد الرجال فى غياب (زوجها) ، وحاولت أن ترضى رغباتها الحقيرة فى الإيقاع بالثائرين ، وعلى رأسهم الجعبرى وعلاء الدين ، ولكن صمود علاء الدين ورفضه جعل خططها تخفق .

كما أشرت من قبل ، فهى خطوط عدّة ، لكن خطا منها لا ينفصل عن الآخر ، بل تتداخل وتتشابك فى يسر بالغ ،

لتصب جميعا فى مجرى واحد ـ مجرى المعاناة والحلم بتغيير الواقع والعمل له ـ تنساب فيه الأحداث متدفقة فى بناء محكم ، لا تكاد تندّ عنه تفصيلة من التفصيلات ، إلا تفصيلات تزويج السلطان زينة من نائب وزير الحسبة ، التى تضيف إلى ما نعرفه تفصيلات ، لكنها لا تغير موقف القارىء من الشخصيات ـ كما أن الكاتب يخلق لرواية هذه الأحداث فى المقهى شخصية لم تظهر من قبل ولن تظهر بعد ، هى شخصية الحاجّ عمران .

- ٣ -

وجو الصوفية ورجالها هو جو الرواية وشخصياتها ، ومنهجهم فى الحياة ، والعبادة ، والإبداع ، هو منهج الرواية أيضا .

وقد أجاد الكاتب رسم هذا الجو إجادة تجعل المتلقى يشهد الصوفية فى خلواتهم وكهوفهم ، فى الصحراء وبطون الجبال ، وسط الضوارى ، وكأنهم ـ مع هذا ـ واحات يانعة فى صحراوات الحياة القاحلة فى مدينة القاهرة .

غير أن الكاتب يجعل القارىء « يشهد » هذا العالم ولا « يذوب فيه » ؛ أو هو ـ فى الحقيقة ـ يجعل عالم الصوفية « طريقا » إلى عالم آخر أكثر أهمية وجوهرية . فعالم الصوفية ليس ـ فى الرواية ـ هدفا مقصوداً ، بل هو « مَطْهر » يغتسل فيه الرجال من أدران العالم الضيق الذى تحكمه الرغائب الدنيا ، والأنانية الضيقة ، ويسوده الصراع غير الشريف فى غير مغنم . وهم إذ يسيرون فيه يكونون مستعدين لبذل نفوسهم فى سماحة لمحو آثار القبح والدمامة والزيف عن وجه العالم . إن عشقهم الحقيقة ، والجمال ، والخير ، والمعركة فى سبيلها هى معركتهم .

ومن ثَمّ لا يأخذ الصوفية !! عند سعد مكاوى ـ هذا الموقف السلبى ، المشهور عنهم قديما وحديثا ، إذ يَسْتَدْبِرُونَ العالم ، ويصبح همهم همّاً ذاتيّاً ، فرديا لا شأن له بأدران العالم القبيح ؛ أو أن الشأن معه هو « البيع » ، حتى لا يلوث نفوسهم التى يجاهدون ـ بالعبادة والانقطاع ـ فى سبيل إنقاذها . إنهم ـ هنا ـ جماعة إيجابية ، نشطة ، سعيها للحق والجمال والخير للناس جميعا ؛ للإنسان .

ولهذا فإن هذا الجو الصوفى يُستخدم فى الرواية على مستويى ؛ الحقيقة والرمز . فهم على مستوى الحقيقة ـ يفارقون عالم الناس ، ويعيشون للعبادة والمجاهدة ، ثم للدعوة وبث الوعى فى الناس . وحياتهم فى الصحرَاء تتيح الفرصة لتجسيد شظف الحياة التى يعيشونها ، ولا نعجب لظهور الضوارى ، ومحاولاتهم ترويضها أو التصدى لعدوانها .

وعلى مستوى الرمز ، تكون « رحلة » المريد رمزاً على « مفارقته » العالم الصاخب ؛ عالم الغياب والجبن ، إلى عالم الوحدة والصفاء والعلم والتأمل ؛ عالم « التجرد » والوعى . والغزلان والذئاب عندهم رمز على الحقيقة والقوى التى تبغى افتراسها أو تقف فى سبيل المريد للوصول إليها ، على الترتيب . لكنها ـ فى عالم الرواية ـ إلى جانب أنها تحتفظ برمزيتها الصوفية ، تكون ـ أيضا ـ رموزا خاصة بعالم الكاتب . فالسهروردى يقول لعلاء الدين ـ على رأس « الطريق » : « أعلم أن الذئاب انتشرت فى أرضكما إلى عمق الجنوب وأعلنت هنالك الأعياد ، وترامى الفساد بعنفوانه ، وزحف بشريعته حتى صارت له السيطرة الكاملة على الحياة . . . » فالذئاب ـ هنا ـ تتوحد بالفساد ، وتصبح شريعتاهما شريعة واحدة هى التى تحكم الحياة فى العالم ـ خارج الطريق .

وحين تقصر خطوات مروان ـ رفيق علاء الدين ـ عن المواصلة ، تفترسه الذئاب . وتواجه رباب وهنادى ـ فى بحثهما عن زوج بها ـ ذئبا يستدعى الذئاب الأخرى ، فتستنجد رباب بالسهروردى ، وترد هنادى « سمعت مروان مرة يقول : ماذا يفعل ألف سهروردى لمثل هذا الفساد المتوحش القابض على رقبة الحياة . . . » فرباب كانت تستغيث من الذئاب ، وهنادى تتحدث عن الفساد ؛ لأنهما شىء واحد ، وهو ما تؤكده رباب مرة أخرى ـ وليست أخيرة ـ إذ تستنكر قولها « . إن الخير خسر معركته مع الشر . . » فتصبح الذئاب رمزاً ـ أكثر اتساعاً ـ على الشر . وهو ما يحسم فى النهاية بمواجهة الجعبرى للذئب ـ الزعيم دفاعا عن غزالة السهروردى .

ومن ثَمّ تكون الغزلان رمزاً على البراءة والطهر والنقاء ، وعلى الخير والحرية . ألا تعيش فى حمى المتصوفة من توحش الذئاب وتربصها ، وتنام فى خلواتهم آمنة مطمئنة ؟ .

والرواية تراوح بين عالم القاهرة ، بما يكتنفه من فساد ومؤامرات ، وعالم الصحراء بما فيه من غزلان وذئاب . وتجعل من العالم الثانى معادلا للأول ، لكنه ليس بديلا منه ؛ لأن المعنىّ بالأمر كله هو عالم القاهرة ، وعالم الصحراء هو الضوء الذى يتعرى تحته عالم الناس وينكشف ، وتزيد وطأة ما يدور فيه على نفس المتلقى ، وهو يراه فى صورة مجموعة من الغزلان الوديعة الآمنة الرقيقة ـ الشعب ـ فى قبضة مجموعة من الذئاب الضارية التى تتحيّن بها فرص السهو أو الغفلة أو التراخى .

أما رباط العالمين كليهما ورعاتهما فالمتصوفة ؛ فهم الذين يأخذون الغزلان في حماهم ، يزودون عنها الذئاب الضارية ، مهما كلفتهم الحماية من السهر والدماء . وهم ــ أيضا ــ الذين يجوبون عالم الناس في القاهرة ، يبصرونهم بالحقيقة ، ويزودونهم بالوعي ، ويرودونهم إلى الجهاد ، غير مبالين بما يصيبهم في ذلك من عناء المطاردة والتضييق .

- ٤ -

وكان طبيعا ــ في هذا الجو الصوفي ــ أن تشيع في الرواية لغة المتصوفة واصطلاحاتهم الخاصة وأشعار لهم أيضا . فهم يستخدمون اللغة في تعبيرات رمزية ــ أحيانا ــ أو بين الرمز والصراحة في أحيان أخرى . وقد وقفنا آنفاً عند رمزى الذئاب والغزلان ــ وهي أكثر رموزهم استخداما في الرواية كما أن لهم اصطلاحاتهم الخاصة ، الرمزية أو المعبرة عن الحالات التي يكابدونها ؛ فيكثرون من الحديث عن الطريق ، والشوق (الجاذب بالزمام) ، والطاقة الروحية ، والحقيقة ، والصبوة إلى النور ، وعطش الوجدان إلى التكامل ، وعتبات الجمال ، والقشور والجوهر ، والكؤوس الفارغة والمترعة ، والشوق إلى « الإنسان الإنسان » . . وغيرها . وهي ألفاظ وتعبيرات ــ كما أشرت ــ لها عندهم أبعادها الروحية والنفسية ، ويعبرون بها عن هذه التجربة المتفردة الفذة .

وأسلوبهم في الحديث كثيرا ما ينمّ على البناء الخاص لجماعتهم ؛ فهي في الغالب جماعة من المريدين تتصل أسبابها بشيخ ، فتحكم علاقاتهم هذه العلاقة بين المريد وشيخه أو بين الأستاذ وتلميذه ، ولكن في رباط خاص ، أساسه التواضع الجمّ ؛ ورفض التخاطب بالألقاب ، بالرغم من فارق السن أو العلم ــ فأول ما يوجهه ابن الفارض ثم الجعبرى لعلاء الدين هو هذا النوع من « الأدب » في العلاقة ؛ فيقول له ابن الفارض في لقائهما الأول : « مرحبابك من البداية إلى النهاية ، ومن الليل إلى النهار ، لكن اذكر دائما أن اسمى عمر ، وأني لا سيّد لي ، ولا أنا سيد أحد » ، وهو كلام الجعبرى نفسه ، تقريبا ، ليس التزاما بأدب في التعامل فحسب ، بل أيضا تعبيراً عن عقيدة تقوم على التجرد من كل الأعراض المعوقة للتسامى ، ومنها الألقاب ، التي قد تترك في النفس أثرة من تعالٍ أو غرور .

والشيخ ــ دائما ــ في حالة تعليم ، والمريد في حالة تعلّم ؛ ومن ثم يكون كلام السهروردى أو ابن الفارض أو الجعبرى لعلاء الدين في لهجة تعليمية مباشرة ، ولكن في رفق ، والنداء يتصدر الكلام :

« يا علاء الدين ليس معنى غربة الجمال في زماننا أن القباحة حال دائم . . . » (ص ١٥)

« الإنسان يا علاء الدين هو جوهر القضية . . » (ص ١٨) .

« الإنسان يا علاء الدين هو أصل العقيدة ومناطها . . ، هل تحب الجمال يا علاء الدين ؟ » (ص ١٩) . . والأمثلة على هذا أكثر من أن تحصى ، لغلبتها على فقرات الحوار بين علاء الدين وأحد مشايخه أو هم جميعا .

ونلقى في الرواية نماذج من الشعر الصوفي مبثوثة في ثناياها ، تعبر عن عالمهم الخاص بما فيه من استدبار لعالم الناس وأنس بـ« عالم الوصال » ، في شعر السهروردى ، أو عن شوقه إلى ألا تقف الكأس عنده بل تدور بالحاضرين جميعا ، وهي الأبيات التي جعل الكاتب عنوان روايته من مطلعها :

لا تسقني وحدى ، فما عودتني
أني أشيح بها على جُلاّسي

أنت الكريم ، ولا يليق تكرماً
أن يعبر الندماءَ دورُ الكاس

تعبيراً عن خروجهم ــ في شعر السهروردى ــ عن الأنانية ، والشوق إلى أن يفيض العطاء الكريم على الجميع . وهو ما وجه الكاتب ــ أو مكنه من أن يتوجه إلى الخروج بالصوفية عما هم مشهورون به من الانعزال والبعد عن قضايا الناس والتركيز على « المجاهدة الذاتية » في سبيل « الوصول » ليصبحوا ــ في عالم الرواية قادة « الجهاد » في المجتمع في سبيل تحقيق الحرية والعدالة ، يعينهم إيمانهم وتجردهم من المنافع الدنيوية الزائلة ، على الصبر واحتمال الأذى في سبيل « قضية الناس » التي هي قضية العقيدة أيضا .

وفي أزقة القاهرة ومقاهيها نسمع أحاديث المخدورين ــ حقا أو مجازاً ، بالمخدرات أو بغياب الوعي ــ والمغازلات الفاحشة ــ بين المعلم والقوادة ــ وضراعات البسطاء للشيخ طنطاوى ــ الراوى الشعبي المخدّر ــ أن يكمل حكايته لينصر الأمير (ابن الحلال) ! ويقطع رقبة الوزير (ابن الكلب) ! كما نلقى « أصحاب الأذان الكبيرة » والبصاصين . . إلى آخر ما يصور البيئة القاهرية تصويرا حيا نابضا .

- ٥ -

وتبقى كلمة عن استخدام الكاتب للتاريخ وهذه الشخصيات التاريخية . وليس يعنينا ــ هنا أن نقوم ببحث

تاريخي ، أو حتى بمقارنة بين الحدث والشخصيات الروائية وحادثة تاريخية قد تكون هي المصدر الذى صدرت عنه أحداث الرواية أو تخطيط ملامح الشخصيات .

ويكفى أن نشير ــ فى الحديث عن الشخصيات ــ إلى أن الكاتب يجعل من شخصيات صوفية ، معروفة تاريخيا ــ كابن الفارض والسهروردى وابن العربى ثم العزّ بن عبد السلام ــ أبطالاً لروايته . وهو يشير فى كثير من المواضع إلى عقيدة السهروردى فى وحدة الوجود ، ولكن فى إشارات غير مباشرة ، قد تأتى على لسان الراوية أو إحدى الشخصيات . فيقول ، مثلا ، والسهروردى يلقى شعره فى الصحراء وحيداً : « وكأن الصحراء تفجرت عيونا . . والصبّار الكثيب تفتح عن أزهار كبيرة لها جمال وأبهة . . وانشقت الكثبان عن غزلان آمنة سكت عنها عواء الضوارى ، وتواثبت حول ماء العيون ، وتعانقت رقابها اللطيفة . . وجوارح الطير التى كانت تحلق فوق الرمال تنادت إلى هدف وراء الآفاق ، وخلت منها سماء حنون بلا غيوم » (ص ١٠ ، وراجع مثلا الفصول ٢٣ ، ٢٩ ، ٣٠) .

أما السؤال عن : « الصدق التاريخى » فلا مجال له ؛ لأن الكاتب ــ فيما نظن ــ لم يستلهم حادثة تاريخية معينة ، ولكنه استلهم تاريخ هذه الفترة من تاريخ مصر استلهاما عاما ، صادقا . والأهم من ذلك أن التاريخ والصوفية ــ حتى بأسمائهم التاريخية ــ وأجوائهم الخاصة وقاهرة الربع الأخير من القرن السابع والتى لم يدركها أحد من الصوفية المذكورين) ، هذا كله لم يكن همّه ، ولا يعنيه إلا من حيث هو مجموعة من الأقنعة التى تمكن من ورائها أن يقول ــ لنا ــ كلمته ؛ فهو ــ فى الحقيقة ــ لم يغادرنا ، وإنما ظل هنا والآن .

القاهرة : عصام بهى



دراسات

البحث عن طريق جديد للرواية العربية في أعمال روائي من الأردن

حسين عيد

« غالب هلسا » فنان واع ، دارس . قرأ في تراثنا العربي واستوعب ما قرأ ، تابع الإنتاج الروائي والقصص المصرى والعربي وهضمه ، اطلع على فن القص الأجنبي ، وتفهمه ، واختار لفنه ـ بوعيه الحاد ـ طريقا خاصا . كتب القصة القصيرة وله فيها مجموعة واحدة « وديع والقديسة ميلادة وآخرون »[1] . ومارس النقد الأدبي وله فيه كتاب « قراءات في أعمال يوسف الصايغ ، ويوسف إدريس ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وضامينة »[2] . وكتب الرواية وله فيها أربع روايات : « الضحك »[3] ، « الخماسين »[4] ، « السؤال »[5] ، و « البكاء على الأطلال »[6] .

شقّ لفنّه طريقا تجريبيا ، صعبا ، محفوفا بالمخاطر . كان طموحه أن تكون حياته فنّه ، وأن يكون فنّه حياته .

فما هي الدعامات الأساسية التي بنى عليها « غالب هلسا » عالمه الفني ؟ وما هو إطار هذا العالم ؟ وما هو البناء الفني لهذا العالم ؟ وما هي صعوبات تشييد مثل البناء الفني ؟

هذا ما تطمح هذه الدراسة أن تجيب عليه .

دعامات أساسية :

يتكون العالم الفني للكاتب ـ عادة ـ من مجموع أعماله الفنية (الروائية والقصصيةً) ، التي قد تتشكل فيها ، أحيانا ، روافد فرعية لكنها جميعا تصب في مجرى رئيسي . والقليل من الكتاب هم من يتكون عالمهم الفني من مجرى واحد رئيسي ، ينقسم إلى مجموعة من الأجزاء ، متتابعة ، مترابطة ، متدفقة للأمام أبدا ، ويظل عالمهم غنيا ، خصبا ، بعلاقاته ، بتفريعاته أو أجزائه ، برؤاه المتعددة ، الخاصة لينتظم كل هذا الجيشان في سياق يشكل بنيان العالم الكلي للكاتب .

والعالم الفني يتكون عند غالب هلسا من نهر واحد ـ مع ندرة الروافد الفرعية ـ يتدفق بالحركة اللولبية المستمرة ، ويندفع أبدا للأمام نحو المصب الأخير ، كما الحياة في تدفقها واستمراريتها حتى النهاية ، وذلك شأن الكاتب الذى يملك رؤية للعالم .

ظهرت بدايات هذا العالم المتميز فى مجموعته القصصية الوحيدة : « وديع والقديسة ميلاده وآخرون » ، خاصة فى قصص : « الغريب » ، « العودة » ، و « عيد ميلاد » . .

وتوطدت جذورها فى روايته الأولى : « الضحك » ، ثم تأصلت ونمت - فى تطور متتابع - فى رواياته التالية : « الخماسين » ، و « السؤال » ، و « البكاء على الأطلال » . تمتد بينها جميعا أواصر علاقات قوية ، عنيفة ، متشابكة ، مستمرة .

وهكذا تعتبر أعمال غالب هلسا - الروائية والقصصية - حكاية واحدة لا تنتهى أبدا ، ولقد وضع غالب مفتاح أعماله الأدبية كلها فى روايته الأولى « الضحك » حين قال :

كنت أستغرب لماذا تنتهى القصة بمجرد اكتشاف سوء التفاهم والتدبير السيىء وملكية النقود . ومازلت أعتقد أن الصدق يستلزم من الكاتب أن يكتب حكاية لا تنتهى أبدا ، وأن عليه أن يكتب فى آخر صفحاتها اعتذاره : لا أستطيع أن أمضى أكثر من ذلك لأنه على أن أموت . . »[٧]

ويعنى غالب بالصدق هنا ، صدق التعبير الفنى عن واقع الحياة المعاشة . ومن هذا المنطلق كانت محاولاته التجريبية للاقتراب من الحياة ، وحتى تكون رواياته واقعية - كما الحياة - فيجب أن تستمر حكاية واحدة لا تنتهى أبدا إلا بالموت ، كما الحياة البشرية أيضا .

أما لماذا اختار غالب مجال « التجريب فى الواقع » ؟ إن غالب يوضح هذا الاختيار بعدد من الآراء سبق أن نشرها فى عدد من دراساته النقدية ، فقد كتب موضحا الأهمية الفائقة للتجربة المعاشة بالنسبة للكاتب ؛ قال :

« إن منطقة الأمان بالنسبة للكاتب هى الواقع - التجربة المعاشة . وهو إذا تعد عن هذه المنطقة ، فإن كتاباته تصبح إما مجرد تركيبات ذهنية فقيرة ، خبرلنا ألف مرة أن نقرأها فى مقال من « أن نقرأها فى قصة ، أو تصبح مجرد بحث عن الطرافة . . »[٨]

وأوضح أهمية هذا الرأى فى قصته : « العودة » فبطلها كاتب (موظف فى إحدى المؤسسات) ويعانى وهو يتلمس طريقه الفنى : « مضى شهر وهو كل صباح يجوب شوارع المدينة باحثا عن شىء لم يستطع تحديده . كان هذا الشىء يتراءى له أحيانا فى صورة بحث ملح متعطش عن تجارب للكتابة »[٩] .

وأوضح غالب فى كلمات أخرى له أهمية التجربة المعاشة للكاتب ، لأنها تمنحه الصدق الذى ينشده ، وذلك حين قال :

« ونحن نعلم أن أشد الأعمال الفنية تأثيرا فى المتلقى هى تلك التى تحكى تجارب وأحداث عشناها ، أى أن المسألة الجوهرية فى الفن هى مسألة الصدق ، ومسألة ، الإقناع به »[١٠] .

وإذا توافر للكاتب الصدق الفنى من خلال تجربته المعاشة ،

فكيف يقنع القارىء به ؟

ذلك ما أوضحه غالب برأى أورده فى سياق دراسة نقدية له ، حين قال :

« أنا هنا لا أتحدث عن قانون صارم يجب على كل كاتب أن يطيعه ، وإنما أتحدث عن قضية هامة على كل فنان أن يأخذها فى الاعتبار ، وهى قضية توصيل تجربة الفنان إلى المتلقى . بدون إتمام هذه العملية لا يمكن أن يوجد فن . ونجاح الفنان مرتهن بقدرته على إثارة تجربة عند المتلقى مماثلة للتجربة التى يود التعبير عنها وهذا وحده هو الحكم على فشل بعض الأساليب الفنية أو نجاحها ، وهو ما نسميه بقدرة الأساليب الفنية على الإقناع وعلى كل كاتب أن يوفق بين نص ما يريد روايته ، وبين قدرة الأداة التى يستعملها على توصيل ما يقول »[١١] فكما يحتاج الكاتب الصدق من خلال تجربته المعاشة ، فيجب عليه أن يكون متمكنا ، مستوعبا للأساليب والتقنيات المختلفة للكتابة ، حتى يعبر عن تجربته بالأداة الفنية المناسبة .

وهذا ما أتقنه غالب هلسا ، وشهدت به مختلف رواياته ، فكان صادقا أيضا مع النهج الذى اختاره لحياته .

فما هى التجارب المعاشة التى مارسها الكاتب ، وقرر أن ينقلها للقارىء ؟!

عالم غالب هلسا الفنى :

قالت « فرجينيا ولف » فى سياق حديثها عن الرواية الحديثة ، ورفضها للأنماط التقليدية من الروايات :

« اختبر عقلا عاديا فى يوم عادى . تجد أن العقل يتلقى آلافا من الانطباعات التافهة والخيالية وبين الزائلة والباقية المحفورة بعمق - تأتى جميعها من كل اتجاه كسيل منهمر من ذرات لا تحصى ولا تعد ، وأثناء تراكمها وتشكلها فى الحياة لا فرق بين يوم وآخر - يوم الاثنين أو يوم الثلاثاء - إنما الاستجابة تختلف اليوم عن سابقه واللحظة الهامة ليست الماضى بل الحاضر ، حتى يتحرر الكاتب من نير السيطرة ، ويكتب ما يختار ، وليس ما يجب عليه أن يكتب ، فإذا استطاع أن يؤسس عمله على شعوره وإحساساته ، وليس على أساس العرف ، فليس هناك من داع للتقيد بتصميم الرواية وليس هناك فى هزل أو مأساة أو

حب أو كوارث فى الشكل المقبول ، وربما لم تأت الصورة مفتعلة التأنق . **فليست الحياة مجموعة من المصابيح ذات تصفيف متماثل ، بل الحياة هالة ساطعة ، هى غلاف نصف شفاف يحيط بنا ابتداءً من الإدراك حتى النهاية . أليس من مهمة القصاص أن يسرد هذا التباين ، وأن يظهر هذه الروح التى لم نؤت من العلم لكى ندرك كنهها ، أو نحيط بها ، مهما اختلت وضلت أو بدت معقدة ممتزجة بأقل قدر ممكن من الظروف الخارجية أو غير المألوفة ؟ »**[١٢] .

ولقد انحاز « غالب هلسا » ـ بدراسة ووعى ـ إلى عالم « فرجينيا وولف » و « جيمس جويس » وغيرهما من كتاب الرواية التجريبية الحديثة ، حين اعتمد **تجربة حياته ـ واقعه المعاش ـ لتكون محورا لفنه ، فهو يقدم للقارىء فى رواياته وقصصه أحاسيسه ، ومشاعره ، ذكرياته ، أحلامه ، تخيلاته ، أوهامه ، علاقاته ، حبه ، ومفاهيمه الخاصة ، المتأكد من صدقها** . وهو يقدم حركة أحاسيسه وانطباعاته خلال انسيابها فى تيار الوعى الخاص به فيقول

« إن مجال الحياة الذى يهتم به أدب « تيار الوعى » هو التجربة العقلية والروحية من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية . وتشتمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس والذكريات والتخيلات والمفاهيم وألوان الحدس ، كما تشتمل الكيفية على ألوان الرمز ، والمشاعر ، وعمليات التداعى »[١٣] .

وفى هذا المجال استطاع هلسا أن يستفيد من استيعابه **للأساليب الفنية المختلفة القادرة على توصيل تجربته للقارىء ، لأن « قصص تيار الوعى هى ـ بالضرورة ـ قضية مهارة فنية . . يعتمد الإنتاج الناجح فيه على إمكانيات فنية تتجاوز إمكانيات أى نوع قصصى آخر »**[١٤]

وقد نجح غالب هلسا أن يقدم عالما مدهشا ، من خلال حكاية واحدة طويلة ، لا تنتهى ، وان امتدت على مدار بعض قصص مجموعته القصصية الوحيدة ، وأربع روايات طويلة . والشواهد التى تؤكد وحدة تجربته الواحدة ، وتجزئتها فى أعماله الفنية ، عديدة ، نذكر منها :

- من واقع حياته اليومية فى قصة « عيد ميلاد » حين وقف وراء الشيش : « أخذ يراقب الجارة وهى تنشر الغسيل . كانت مقطبة الوجه مستغرقة فى وضع المشابك . عندما تنحنى كان القميص ينحسر عن الجزء الأعلى من صدرها »[١٥] .

ونجد نفس المشهد فى رواية : « البكاء على الأطلال » : « توقف أمام زجاج الباب المؤدى إلى البلكونة ، وأطل من فتحات الشيش . لم يلمح للشمس أثرا على البلكونة فى العمارة المواجهة ، لم ير جارته تنشر الغسيل على بلكونتها يثقل نهداها فتحة قميص نومها »[١٦]

- فى داخل شقته فى قصة « عيد ميلاد » يرى : « قرب السقف كان نسيج عنكبوت مكتمل أخذ يبحث بعينيه عن العنكبوت فلم يجده » .[١٧] .
- ونجد ذات المشهد فى رواية « الضحك » وإن اختلف ضمير المشاهد من الغائب إلى المتكلم : « ثم أخذت أنظر إلى سقف الحجرة . قلت لنفس وأنا أرى ، أن العنكبوت قد نسج دائرة من خيوطه حول المصباح الكهربى »[١٨] .
- وفى علاقاته الخاصة احتلت نادية مكانة خاصة بدأت فى رواية « الضحك » : « رأيت نادية هناك أول مرة . وسط الزحام والصراخ كانت تسرق عين الداخل . العنق الناصع الطويل ، والشعر الأسود الفاحم ، وتلك النظرة اليقظة »[١٩] .

وتعكس رواية « الضحك » تطور علاقته بنادية ثم فتور هذه العلاقة وموتها ، لكن ظلها ظل ممتدا ـ مسيطرا ـ على بقية رواياته ، فنجده فى رواية « الخماسين » يقول « وتلح عليه الذكرى ، فيحدث نفسه : أين نادية الآن ؟ »[٢٠]

وحين يدخل علاقة حب جديدة مع « عزة » فى رواية « البكاء على الأطلال » ، يكون ظل نادية هو المسيطر : « يتذكر عندما رأى عزة لأول مرة . بدا وجهها مألوفا له ، وفجأة غاص قلبه : لا يمكن أن يكون ذلك حقيقيا ، من المستحيل أن يكون ذلك حقيقيا . كانت هى نفسها الفتاة التى أحبها يوما ما ، منذ خمس عشرة سنة . كان يعرف تماما أنه كلما تأملها أكثر فإن التشابه سوف يزداد بينهما . انحناء الرأس عندما تسير ، والمشية المسرعة ، واهتزاز الجديلة مع إيقاع خطوها . كاد أن يصرخ وهو يشهد ذلك مناديا : نادية ! »[٢١] .

- وتجسم بعض القصص القصيرة والروايات صورورة الكاتب المثقف الذاتية لغالب هلسا ، سواء اتخذ اسم « خالد » كما فى قصته القصيرة « الغريب » ، وفى رواية « البكاء على الأطلال » ، أو تسمى باسم « غالب سلامة » فى رواية « الخماسين » ، أو ظل بدون اسم كما فى قصتيه القصيرتين « عيد ميلاد » ، و « العودة » ، وروايته « الضحك » ، و « السؤال » .

فهو فى جميع الحالات هو « غالب هلسا » ذاته ، بكل

جوانب حياته الخاصة ، أمّا المسميات المختلفة أو عدمها فهى حيلة فنية ، حتى تبتعد هذه الأعمال الفنية عن نطاق السيرة الذاتية . .

أركان عالمه الفنى :

استطاع « غالب هلسا » من خلال تجربته الحياتية ، أن يتيح للقارىء ـ بصدق ـ فرصة الولوج إلى عالم خصب ، شديد الثراء ، ليتابع أبطال أعماله الروائية والقصصية ـ من داخل ذواتهم فى أحلامهم وكوابيسهم ، وانطباعاتهم وإرهاصات حياتهم ، وفرحهم وحزنهم ، ومعاناتهم وسأمهم ، وطموحاتهم وإحباطاتهم . كما تمكن على وجه الخصوص ، أن يثير اهتمام القارىء ليقارن ويطابق بين التجارب التى يقرأها ، وبين ما يحدث له فى حياته ، فكأنه أتاح لقارئه ـ فى نفس الوقت ـ فرصة اكتشاف ذاته والتعرف على كوامنها .

ولاشك أنه يصعب حصر حركة الحياة الفاعلة فى هذه الأعمال ، ولكن يمكن التعرف على ثلاثة خيوط أساسية ، استطاع الكاتب أن يضفرها معا على امتداد أعماله ، بحرفية فنية رائعة ، حتى أصبح الفصل بينها مخاطرة ، يستلزمها ضرورة إلقاء الضوء عليها ـ وهذه الخيوط هى :

- تجارب حياة البطل الخاصة مع المرأة .
- تطور موقف البطل ـ المثقف من الحياة ، ومدى تأثير الواقع الخارجى عليه .
- تطور عالم الرواية الفنى ، ونموه ، من داخل رواياته .

وسنعرض لهذه الخيوط ـ معا ـ بشىء من التفصيل . .

خاض البطل مع المرأة تجارب لا حصر لها ، استطاع أن يجسّم هذه العلاقات ، وأن يلقى أضواء ساطعة عليها فى بداياتها ، نموها ، القوى الدافعة لها ، حدودها ، ونهاياتها . كانت بعضها علاقات حب متينة ، هادئة ، بينما كانت هناك علاقات أخرى عنيفة ، مدمرة ، لا يمكن التحكم فيها ، وكانت هناك ـ أيضا ـ علاقات عادية ، تقليدية لإشباع الرغبة ، وقتل الوقت ، أو التمادى فيها طلبا للنسيان والهرب من الواقع .

ويلاحظ أن بعض هذه العلاقات يتسم بالتوحد والاستمرار لفترة طويلة ، وترتبط مع امتلاك البطل ـ المثقف لذاته وثقته بقدراته ، مع ارتفاع صاعد لحركة المد فى المجتمع الخارجى ، ثم تتكاثر هذه العلاقات كلّما استمر تدهور البطل وإحساسه بالضياع لإهدار إمكانياته ، مع الانحدار الهابط لحركة الجزر فى المجتمع الخارجى .

ويحسب لغالب هلسا فى هذا المجال ، أنه فى جميع علاقات أبطاله مع المرأة لم يركز الأضواء على الجانب الحسّى لممارسة الجنس ، وإنّما صوّر بصدق الجوانب النفسية والمشاعر الداخلية النابعة من هذه العلاقات .

وأولى هذه العلاقات مع المرأة . علاقات الحب الصادق ، وقد تحقق للبطل مرتين فقط فى حياته ، على مدار أعماله ، الأولى كانت مع نادية ، وبدأت فى رواية « الضحك » حين كان المجتمع من حوله فى حالة مدّ : « كنا آنذاك نعتقد أن العالم رهن إشارتنا ، والتاريخ الذى عرفنا سره كنا نظن أننا نستطيع التحكم به كأنه خاتم بإصبعنا »[٢٢] ، وكان ذلك خلال عام ١٩٥٦ واستمرت هذه العلاقة قوية ، متينة ، فوّارة ، منحته ثقة فى ذاته ، وكانت فترة خصب أدبى له :

« قلت : بكتب قصة دلوقتى . .

أصبح وجهها متيقظا ، مستمتعا بالاصغاء

ـ القصة عن حياة فاشلة ، ومحاولة هروب من الفشل بأحلام يقظة

ـ فكرة كويسة بس عامة قوى .

ـ فى داخل الشخصية . بتتحطم الحواجز بين الواقعى وحلم اليقظة ، بيحصل نوع من التحلل الكابوسى .

ـ جنون ؟

ـ انهيار . . !

ـ مش هيكون فى القصة تفاؤ ل ؟

ـ بفكر إنى أخليه يتعرف على فتاة فى نهاية القصة والفتاة دى تديه ثقة بنفسه أخذت تضحك : أحيانا بتفكر فى الأفلام العربية .

قلت : بس دا حقيقى . . »[٢٣]

لقد استطاع أن يبلور روايته خلال فترة تدفق الحب وارتفاع حركة الواقع ، لقد تمكن من المزاوجة بين الفن والواقع ، وحين أخبرها أن علاقتها منحته ثقة فى ذاته ، ظنته حالما ، منخدعا بأوهام الأفلام العربية ، بينما كان هو صادقا كل الصدق .

واستمرت علاقتهما فترة طويلة ، وتوطدت أثناء عدوان ١٩٥٦ ، ثم بدأ الانحدار والتدهور فى الواقع الخارجى ، حين بدأت حملة اعتقالات كانت نادية بينها : « خطر لى وأنا أنزل السلم أن المعاناة والاعتقال حقيقتان ، وأن الحلم الذى عشناه قد انتهى بالفعل »[٢٤] ، ثم جنّ زميله عبد الكريم ونقلوه إلى مستشفى المجانين ، فكان انطباع البطل عندئذ : « كان علينا أن نتعود الرعب ، ونجعله مصدر حياتنا وقانونها الداخلى . أخذنا نتمثل تفصيلاته الداخلية ، نتمعن حتى امتلأنا به ثم

رحنا نلقيه على العالم الخارجي » . « لقد جعلنا الرعب بلا إرادة وبلا رغبة فى الفعل دافعا إيانا إلى الاستسلام المطلق ، كما خلق عندنا قدرة كبيرة على التلاؤم ـ لا بسبب مرونة اكتسبناها ـ ولكن لأننا أصبحنا قادرين على التشكل أمام كل موقف ، دون أدنى قدر من الإرادة . وكانت تلك بداية طريق طويل من الأكاذيب والزيف »[٢٥] .

وكانت فترة خروج نادية من المعتقل ، بداية النهاية لعلاقتهما ، وكأنّ حركة المجتمع هى التى خنقت هذا الحب ودمرته ، وقد أوضح لها ذلك حين قال : « لقد ابتعدنا عن بعضنا بشكل خرافى . . إن تماسك زائف ، وكل ما تريدينه منى أن أبدو إنسانا واثقا من نفسى ، أدلى بأحكام قاطعة حاسمة إننى أفتقد كل ثقة فى نفسى ، ومهزوم تماما . هل أنت واثقة من موقفك من الصراع الصينى السوفياتى ؟ هل تعرفين بالضبط من المحق ومن المخطىء ؟ هل أنت مع أو ضد التأمينات هنا ؟ هل تؤيدين الاشتراكية عندما تكبت حرية التعبير وتحارب الأدب والفن ؟

لقد انتهى عالم المسلمات والمطلقات وانهزمنا . . انهزمنا لأننا لم نعد متأكدين من شىء . إنك مجرد امرأة شرقية تطالب زوجها وترغمه أن يبدو واعيا بكل شىء وقادرا على كل شىء »[٢٦] .

وهكذا وأد الواقع علاقته مع نادية ، « وانسحب ذلك على شىء فى حياتى : الأحداث والقيم والأفكار أخذت تنفجر وتتحول إلى آلاف الأجزاء التى لم يعد بإمكانها أن تؤلف أى معنى »[٢٧] .

ورغم انقضاء علاقته مع نادية ، إلاّ أن ظلها ظل مسيطرا عليه ، يتابعه ، يطارده ، حتى وهو يمارس علاقاته العابرة ـ الهروبية ـ مع أخريات ، حتى استقر أخيرا على عزّة (شبيهة نادية حبه القديم) مرورا بليلى (رواية الخماسين) . . كانت عزّة حبّه الثانى العظيم ، المتوحد مع حبه لنادية (بعد مضى خمسة عشر عاما) ، وهو يتساءل بعد أن قابلها : « هل يعود للحياة بعد ذلك الموات الطويل ، هل كانت هذه السنين العشر التى مرت مجرد حلم مزعج وانتهى ؟ »[٢٨] .

ويبدو أن هناك خطأً فى الفترة المنقضية ، ومن المرجح أن تكون خمسة عشر عاما لأن علاقته بنادية كانت خلال حرب ١٩٥٦ ، أما علاقته بعزة فهى فى الفترة التى تسبق حرب ١٩٧٣ ، وربما خلال عام ١٩٧١ .

وهو يرى عزّة ويعجبه فيها أنها « عندما تفعل شيئا فهى مستعدة أن تدافع عنه » ، فهل يمكن لهذه العلاقة أن تستمر « فى عالم تتحكم الفوضى ، لا تعرف ماذا يجىء به الغد ، تصبح المواعيد مجرد نكتة ، إن هناك مئات الأسباب التى تدعو إلى إخلافها وكلها تقريبا لا سيطرة لنا عليها »[٢٩] ؟ ، « وهو جالس يرقب الفوران الفوضوى لعالم معقد أشد التعقيد ، عنيف للغاية ، فيتولاه حسّ فاجع بالعبثية وفقدان المعنى »[٣٠] .

عندئذ تحاوره عزّة « ونظر إلى منتظرا منى أن أكمل حديثى فقلت : إننى لا أستطيع رواية ما يحدث لى ، أحاول أن أحكى ما حدث فأجده بلا معنى ، فأضيف وأحذف أشياء كثيرة .

قال : بيتهيأ لى إن الفن كده

ـ الفن ؟

قال إنه محاولة إعطاء المعنى والنظام لعالم معقد أشد التعقيد وخال من الدلالات البسيطة »[٣١] .

هكذا هو يمزج باستمرار بين الواقع والفن ، محاولا تمييز الحدود الفاصلة بينهما ، إلاّ أن شيئا فيه قد تغير ، توضحه عزّة عندما تحكى « قال إنه كان مثلى ، أحس مثلما أحس أنا الآن أن العالم يجب أن يعاد اكتشافه ـ الكلمات والناس والأحداث والأفكار ـ وكان يشعر مثلما أشعر الآن أن العالم قد أخذ يعاقبنى على ذلك ـ قال كلمة « يعاقبنى » بالفعل ـ بأن أصبح مصمتا ، مستعصيا على الفهم . كانت الخطوة الثانية التى كان على أن أقوم بها هو أن أصيغ تلك الرؤية وأتجاوزها ولكنى لم أفعل .

قلت : ليه ؟

قال إن عبثية العالم قد أعجبته . أحبها لأنها جعلت العالم يبدو مضحكا ولم يستطع أن يتخلى عنها »[٣٢] .

هذا الموقف العبثى انعكس على عالمه الفنى ، حتى عندما تحاجه فكرة فنية يقيمها فورا بمقياس المال ، بخلاف موقفه القديم فمثلا « ماذا نفعل لنجعل لغة الكتابة تقول ما توحى به لغة النطق ؟ فكرة عميقة للغاية . اكتب مقالا عن هذا الموضوع يدفعون عنه عشرة جنيهات »[٣٣] .

وينتهى الأمر بتدهوّر علاقته بعزة ، وانفصالهما « فى ذلك الجو الممطر أدرك فجأة أن كل شىء قد انتهى ، انتهى فعلا ولن يعود . فكر أنه ترك أجمل شىء فى حياته ينفلت منه ، فقد كل ما كان يجعل لحياته معنى . لم يبق أمامه سوى أن ينحدر إلى الهاوية . إلى فقدان المعنى . سوف يصبح كل يوم جديد خطوة جديدة فى طريق السقوط . ولكنه قد قال لنفسه أيضا « لن أضعف أمامها حتى لو كلفنى ذلك حياتى » . وبمعنى من المعانى فإن ذلك قد كلفه حياته بالفعل »[٣٤] .

ورغم أنهما التقيا بالصدفة بعد مضى ثلاث سنوات ، إلاّ

أنها لم تكن متأكدة من حبها له ، وقد قال لها عن هذه الفترة الماضية « هذه السنين الثلاث كانت موتا ، موتا حقيقيا . كان يقول إنه لا يدرى ماذا حدث له ولكنه اكتشف أنه راغب فى العمل . لقد أخذ يكتب . لقد كتب . وفكرت أن معنى ذلك أننى غيرت مسار حياته ـ هكذا يفعل الحب . فى هذه الحالة من المفروض أن أعبر عن فرحى »[٣٥] .

هكذا كانت علاقات الحب الحقيقية ، حافزا فنيا له ، ودافعا للخلق الفنى ، وفى البعد عنها وفقدها ضياعه وانذحاره . .

يبقى نوع آخر من علاقاته مع المرأة . . إنه لم يحبها ، ولكنها مشتهاه ، مستعصية عليه باستمرار (هى الوحيدة التى لم يذكر اسمها ، فهل هى رمزًا ما ؟) ، « ولكنه فى نهاية الأمر عاشق ـ يحبها كما لم يحب شيئا فى حياته . يحبها كما هى ـ بأى وجه بدت وأى إطار اتخذت : يحب وحدتها والضوء الشحيح ، والعطر العتيق الذى يفعم الجو ويلفه بملمس ناعم رطب ، يحب ذلك الفجور الفظ ، الجارح ، المنضبط الذى يصدر عنها كإشعاع لا ارادى »[٣٦] .

وتتيح له أن يمارس معها الجنس ، فى خلوة طبيعية وسط دغل بجوار الكورنيش ، وكأنها الطبيعة الأم تمنح ، فانقاد لها ، ثم فى البيت أخبرته أنه طبعا سيكتب عنها كما كتب عن نادية فى رواية « الضحك » ، وعندما سألها عن الحكاية أجابته « أنها منذ البداية وهى تعلم أنه سوف يكتب عما حدث . فى كل خطوة يخطوها كان يدبر كلاما . وهذا وحده كاف للحكم عليه أنه بلا أخلاق . إن الحياة بالنسبة له وسيلة للاستعمال . وهو بهذا يهين نفسه ، ويهين كل إنسان له صلة به » وعندما يخبرها « أنا حاسس انى بعيش فى كابوس .

قالت إنها تعلم ذلك ، وترى عينيه تحيضان بالدموع ، ولكنها لا تكترث . بكاؤه . سوف يكون موضوعا للكتابة وبهذا سوف يكون خارجه . قالت إنه لم يعد بإمكانه أن يحس ، أو ينفعل ما دام كان بإمكانه أن يحكى كل هذه التفاصيل عن نادية ، ففى أية لحظة أحبها ، وفى أية لحظة استغرق أو نسى نفسه . . ألا ينسى قبلة ، أو حركة ، أو تنهدة واحدة ؟ لقد مات الإحساس فيه ولم يبق إلاّ الخوف . . وبالطبع سوف ينسى أن يذكر أنه كان يرتعش خوفا بين فخذيها وأنه تحول إلى مجرد أداة لها . . .

قال بصوت جعله البكاء نحيلا ، مش معقول ! مش معقول !

وهو يعلم ، فى أعماقه ، أنها صادقة ، إنها وضعت اصبعها على الموت الذى تسلل إليه . لقد توقف عن الحياة فجفت ينابيع الخلق فى داخله ، وأصبحت الرؤى تأتى ولا تنصهر فى كيان واحد . . »[٣٧] .

وتركها ومضى ، لكن غالب هلسا كان فى حقيقة الأمر « يحاكم الكتابة الروائية من داخلها »[٣٨] ، لأنه لا يعيش حياته ، لا يستسلم لنبضها ، ويندمج فى انفعالاتها ، بل يفكر فيها كوسيلة للكتابة . . وهذا موقف زائف ، لا أخلاقى ، اضطرت المرأة إزاءه أن تعرّى ضعفه له بقسوة بالغة ، وكأنها تتحداه أن يكتب أيضا حقيقة ما حدث معها ولأنه كان صادقا مع نفسه فإنه كتب ، إنه رغم ما حدث « أحس نعومة بشرتها على جسدى فأجنّ شوقا وعجزا ، أكاد أبكى . . » ، وفى الاسكندرية وهو يشم « تلك الرائحة الدسمة ، العطنة ، الطازجة للبحر والمدينة . . خلال ذلك أفكر فى الرواية التى بدأت كتابتها فى جو الخماسين ، قلبها تلك المرأة الشامخة ، وليلى التى تكاد تكون أحد تفصيلاتها الصغيرة ، أفكر فى الرواية لأننى أفكر فى المرأة ، ولأن رغبتى فى ملامستها ، فى الإحاطة بجسدها قد تصاعدت واحتدت حتى أصبحت لا تطاق . . واتذكر أننى توقفت عند نقطة فى هذه الرؤ يا لم أعد أستطيع أن أضيف كلمة واحدة ، عشت عدة أسابيع بعد ذلك تحت وطأة الإحساس بموت القدرة على الخلق »[٣٩]

إن همّه الأساسى هو الخلق الأدبى ، الكتابة . . أما ماعدا ذلك فهو عبث . . لكنه فى الإسكندرية مع الجو الهادىء ، ومع علاقة عذرية تكتفى بالنظر فقط . . زالت عنه هذه الغمة « وتولانى يقين أن الركود الذى سيطر على طيلة شهرين ينتهى الآن ، وأننى لو أمسكت القلم لواصلت الكتابة دون توقف حتى أكمل الرواية . كانت تلك لحظة انبعاث . على الفور أخذ العالم المحيط بى يكتسب طابعه المزدوج : كونه واقعة عينية ، وكونه رمزا ومادة للفن . ثم أخذ هذا الطابع المزدوج يتوحد ، ويندرج فى سياق تلك الرواية التى توقفت عن كتابتها . .

أخذت فعالية خاصة ، وعى ويقظة من نوع خاص لا سيطرة لى على مسارها تنشط ، تختار ، وتحذف ، وتدفق فيما يمكن استيعابه بهدف التعبير عنه . أصبح العالم الماثل دائما الشديد الاستعصاء ، عالم الأشكال الفنية ، حيث يصبح المشهد الحاضر ماضيا يستعاد بالكلمات . . . ويبدأ ذلك الصراع المؤلم ، المجهد لوضع ما هو مشاهد وما هو محسوس فى كلمات ، كلمات ، تموت على الفور إن لم تلمس وترا داخليا ، أو تجسد إحساسا صادقا .

وكانت تلك اللحظة الفريدة ، بالإضافة إلى هذا ، تجربة

إحباط ، حيث يصبح العالم إمكانيات لا تتحقق ، وعد مؤجل بالنشوة : تنفجر كل إمكانياته مثيرا عنف الرغبة فى كل ما يقدمه ، ولكنه لا يقدم شيئا إلا كونه موضوعا للكتابة ، فتحول رغباتى وأشواقى إلى أدوات تحدد صياغتى للعالم . ومن هنا يتولد الإحساس بالزيف ، بأن ما أعبر عنه ليس الواقع كما أراه ، بل هو إضفاء فعاليتى الخاصة على الأشياء . . إنه ليس الواقع المحايد المبذول للجميع ، بل هو واقعى الخاص جدا . . عالم خام ، ميت أمامى أمنحه صورته أنا ، ولهذا فأنا فى حقيقة الأمر لا أكتب إلا عن نفسى .

هذه الحقيقة تؤلمنى على الدوام وتمنعنى من مواصلة الكتابة »[٤٠] .

وهكذا تستمر مواجهته ومحاكمته لعالمه الروائى . . فالكلمات قد تعجز عن نقل المحسوس لأن « محاكاة التداعى بالكلمات غالبا ما تعوض المتأمل المختل بمغزى مؤثر خلاق يفرض على التداعى أن يكون تداعيا مترابطا . وهكذا يصبح أسلوبا بدل كونه سلوكا ، وعليه يمكن اعتباره تشويها »[٤١] . .

والمشكلة الثانية لتصوير الوعى فى الرواية ، والتى يعبّر عنها بأنه يكتب عن نفسه ، لكن هذا طبيعى ، وهو ينبع من طبيعة الوعى نفسه ، لأننا ينبغى أن نسلم بأن الوعى شىء ذاتى[٤٢] .

مما سبق يتضح أن غالب هلسا قدم فى رواياته وقصصه عالما فنيا مدهشا ، يلعب فيه تيار الوعى الدور الرئيس لأبطاله ، عندما مزج بشكل موفق بين تجارب بطله مع المرأة ، وتطور موقفه ـ ككاتب مثقف ـ سواء على المستوى الخاص أو العام أو على مستوى إبداعه الفنى . .

البناء الفنى فى رواياته :

استخدام غالب هلسا فى رواياته تكنيك « تيار الوعى » ، حين قدم على امتدادها وعى بطله (المثقف) بالإضافة إلى وعى عدد آخر محدود من الشخصيات (نادية ـ ليلى ـ عزّة ـ عبد الكريم وغيرهم) ، حيث يتفكك الزمن ويتفتت ، وتزداد كثافة اللحظة ، عندما يتفجر وعى الشخصية ، ويتحلل إلى عشرات الذرات ، ليتداخل الحلم والواقع ، الوهم والذكريات ، الخيال والحقيقة ، الحدس والتفاصيل ، النظام واللانظام . . الكل فى نسيج واحد ، تمتد فيه اللحظة ـ أحيانا ـ وتستطيل ، وقد تعبر ـ أحيانا أخرى سريعة ، وامضة . .

وقد أجاد هلسا توظيف تقنيات تيار الوعى بشكل رائع ، بدءا من قصصه القصيرة إلى قمة نضجه فى رواياته الطويلة ، حين استخدام المنولوج الداخلى المباشر وغير المباشر ، والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة ، ومناجاة النفس ، بالإضافة إلى استخدامه أحدث التقنيات السينمائية ، لتنظيم حركة تيار الوعى كالمونتاج الزمنى (حين يتحرك وعى البطل فى الزمان ، ليستعيد صورا حدثت فى أزمنة أخرى) ، والمونتاج المكانى (حين يبقى الزمن ثابتا ، ويتغير العنصر المكانى) ، كما أفاد كثيرا من استخدام الأقواس . .

ولنتابع معا حلم يقظة يمر به البطل ، كنموذج للمزج بين المونتاج الزمنى والمكانى ، والإفادة من استخدام الأقواس ، ومناجاة النفس :

« (يغادر السرير ودون أن يلبس البالطو يهبط السلم ، يندفع غير مكترث بالبرد ، يجتاز الفسحة ويتوقف أمام باب العمارة . يبحث عن البواب فلا يجده . لا يجد أحدا . الحوانيت والمقاهى والصيدلية مغلقة .

ينادى البواب فلا يسمع ردا . ماء أسود ، أسمر ، يتجمع أمام باب العمارة . فلأقفز ، فلأقفز ، والشارع خال وأسود . يعود ويبحث عن مفتاح الشقة . لقد نسيه فى الداخل ، يبحث عنه ويبحث فلا يجده . يتولاه الذعر ، يدفع باب الشقة بكتفه فلا يستجيب ، يدفع ويدفع . . ومحكوم عليه أن يظل ساعات طويلة فى الخارج بملابس خفيفة . . سوف أحطم هذا الباب . . أين النجار . . الماء الأسود الأسمر . . يعدو . .) يتمطى ، يحكم شد البطاطين حول جسده . يدق جرس الباب (هل دق فعلا) تدخل عزة طويلة ، صامتة ، جادة ، تلبس بالطو أسود وتقف فى وسط الصالة . تقف كتمثال : مصمتة ، نحيلة . يقبلها ، تمنحه خدها فى صمت . تعبر الصالة ، متصلبة ، وتدخل حجرة المكتب ، تراقب فوضى الكتب بحياد « هذا ما كنت أظنه » يقول ذلك الحياد . ينتظر قرارها بقلق . كل شىء يحدث فى صمت : لقد انتزع الصوت من العالم . تدير له خدها ليقبله ، ثم تدير ظهرها وتواصل قراءة الرواية البوليسية : (جريمة فوق السحاب) »[٤٣] .

فى هذا المقطع نجد أربع أساليب :

أ ـ مونتاج مكانى : هو على سريره ، لكنه ينتقل ويتحرك إلى أماكن أخرى حيث يهبط ، ويكتشف ضياع مفتاح شقته فيدفع الباب . . لقد انتقل ـ وهو ثابت فى مكانه يتمطى ، ويحكم شد البطاطين حول جسده ـ إلى عدد من الأماكن .

ب ـ مونتاج زمنى : حين يخيل إليه أن جرس الباب يدق فى لحظة معينة ، فيستعيد على الأثر صورة عزّة وهى تدخل ، وتعبر الصالة ، وتعلق على فوضى كتبه ، ثم

يستعيد أيضا صورة امرأة أخرى كانت هوايتها قراءة الروايات البوليسية . . لقد انتقل فى الزمان . .

ج ـ مناجاة النفس : « يقول ذلك الحياد . . كل شىء يحدث فى صمت : لقد انتزع الصوت من العالم » . . وهنا يقدم البطل مشاعره مباشرة للقارىء

د ـ استخدام الأقواس : حين استخدم القوسين الكبيرين ( ) ، لتنبيه القارىء للحركة المتخيلة فى المكان فى المقطع الأول . .

إلاّ أن هناك ملاحظتين متناقضتين حول بناء روايات غالب هلسا : الأولى اهتمامه الفائق بكتابة عناوين فصول رواياته ، وتقسيمها إلى أجزاء ، فكأنه يود أن يجذب انتباه القارىء ، ويضىء له الطريق ، ويرشده إلى ما تحمله رواياته فى طياتها ، فلا يثقل عليه . . وهو حق مشروع للكاتب . . .

لكنه فى ملاحظة أخرى تتصل ببناء الرواية أيضا ، نراه يقدم مقاطع ـ أو فصول ـ واقعية ، خصبة ، تنبض بالحياة ، ثم فجأة نجده يفاجىء القارىء بفصول أخرى تاريخية ، منتزعة من كتب التراث ، أو بوقائع صحفية ، أو حوادث يومية ، دخيلة على السياق ، مما يثير اضطراب القارىء ، ويتناقض مع الملاحظة الأولى . . . وقد علّل غالب هلسا ذلك بقوله « عندما أعود إلى بعض رواياتى التى كتبتها منذ زمن بعيد ، فإن بعدها عنى تاريخيا قد يتيح لى أن أحاكمها كناقد . . ولهذا فإننى أجد أنها تتميز بمستوى انفعالى حاد وعال . وعندما أسترجع لحظة كتابتها أتذكر أننى كتبتها دون تخطيط ، وأنها نمت وتضخمت دون تقصد , ففى حين كانت بداية رواية (الضحك) فى ذهنى مجرد قصة قصيرة لا تزيد عن العشر صفحات ، رأيتها تكبر حتى أصبحت خمسمائة صفحة .

وأنا شخصيا لا أثق بانفعالاتى . إن إفساح المجال لانفعالاتى لأن تعبر عن نفسها يصبح بالنسبة لى أشبه بالفضيحة . لهذا السبب فإننى أحاول أن أتحكم بالكم من هذا الانفعال الذى فاض على الورق دون رقيب من خلال إعادة بناء الرواية بناءً ذهنيا . وأضع بجوار الأجزاء ذات الانفعال العالى . أجزاء تتصف بكونها أشبه بالعبارات الصحفية أو التحليلات الذهنية الرديئة . إننى أخفى حقيقة انفعالى الحاد حين اكتب بهذين التكنيكين ، مما يجعل حتى الأجزاء الانفعالية تبدو وكأنها جزء من تخطيط مسبق »[٤٤] .

إلاّ أن غالب هلسا ـ هنا ـ قد أخطأ السبيل ، فهو قد اختار بوعى منذ البداية أن ينقل تجارب حسّية للقارىء ، وهى بالضرورة تتمتع بمستوى انفعالى حاد ، لكنها لا تمثل فضيحة بأى حال ، فالطريقة الوحيدة لحل مشكلة البناء بالنسبة لروائى « تيار الوعى » هى استخدام الحبكة الفنية التى وفرها له تركيزه على شخصية الكاتب (المثقف) ، وتتبع تجاربها ومعاناتها . .

كلمة أخيرة :

قام غالب هلسا برحلة طويلة ، للبحث عن طريق جديد للرواية العربية ، مزاوجا بين حياته وفنه . . . والقارىء قد يختلف أو يتفق معه فى مسيرته الطويلة ، لكنه ـ دائما ـ فى مواجهة أعماله الفنية ، يظلّ مجبرا على احترامه لصدقه ، ولتقنياته الفنية العالية .

القاهرة : حسين عيد

الهوامش :

(١) مجموعة قصص « وديع والقديسة ميلاده وآخرون » غالب هلسا سلسلة الأدب الحديث (١) ـ دار الثقافة الجديدة ١٩٦٨ ـ القاهرة

(٢) « قراءة فى أعمال يوسف الصايغ ، يوسف ادريس ، جبرا ابراهيم جبرا ـ ضامينة » : غالب هلسا . دار ابن رشد بيروت

(٣) « الضحك » رواية ـ غالب هلسا دار العودة بيروت

(٤) « الخماسين » رواية ـ غالب هلسا دار ابن رشد ـ الطبعة الثانية ـ خريران ١٩٧٨ ـ بيروت

(٥) « السؤال » رواية ـ غالب هلسا دار ابن رشد ـ دار الفارابى ـ ١٩٨٠ ـ بيروت

(٦) « البكاء على الأطلال » رواية ـ غالب هلسا دار ابن خلدون ـ الطبعة الأولى ـ نوفمبر ١٩٨٠ بيروت

(٧) رواية « الضحك » غالب هلسا ص ٢٣٦

(٨) مجلة « جاليرى ٦٨ » عدد فبراير ١٩٧١ ص ٨٨ مقال بعنوان « قصص إبراهيم أصلان » بقلم غالب هلسا

(٩) مجموعة قصص «وديع والقديسة ميلادة وآخرون» غالب هلسا ص ٦٩ ، ٧٠
(١٠) مجلة « جاليرى ٦٨ » عدد فبراير ١٩٧١ ص ٦٩
(١١) مجلة ٦٨ (الأدباء) عدد يونيو ١٩٦٨ ـ ص ٥١ دراسة بعنوان « الكبار والصغار » بقلم غالب هلسا .
(١٢) القارىء العادى ص ١٥٤ فرجينيا وولف ـ ترجمة د . عقيلة رمضان ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ـ القاهرة
(١٣) تيار الوعى فى الرواية الحديثة ص ٢٤ روبرت همفرى ترجمة د. محمود الربيعى دار المعارف بمصر ١٩٧٥
(١٤) المصدر السابق ص ٤٠
(١٥) مجموعة قصص « وديع والقديسة ميلاده وآخرون » ص ٤٤
(١٦) رواية « البكاء على الأطلال » ص ٤٢
(١٧) مجموعة قصص « وديع والقديسة . . . » ص ٤٥
(١٨) رواية « الضحك » ص ١٩٥
(١٩) رواية « الضحك » ص ١٢
(٢٠) رواية « الخماسين » ص ٤٨
(٢١) رواية « البكاء على الأطلال » ص ٥١
(٢٢) رواية « الضحك » ص ١٠
(٢٣) المصدر السابق ص ٢٢
(٢٤) المصدر السابق ص ٢١٩
(٢٥) المصدر السابق ص ٢٤٤
(٢٦) المصدر السابق ص ٢٢٧
(٢٧) المصدر السابق ص ٢٩٧
(٢٨) رواية « البكاء على الأطلال » ص ٥١
(٢٩) المصدر السابق ص ١٣٣
(٣٠) المصدر السابق ص ١٦٦
(٣١) المصدر السابق ص ٢٠٠
(٣٢) المصدر السابق ص ١٩٩
(٣٣) المصدر السابق ص ١٤٤
(٣٤) المصدر السابق ص ١٨٨
(٣٥) المصدر السابق ص ٢١٢
(٣٦) رواية « الخماسين » ص ١٣٣
(٣٧) المصدر السابق ص ١٥٤ ، ١٥٥
(٣٨) الذاكرة المفقودة (دراسات نقدية) إلياس خورى ـ ص ٨٦ مؤسسة الأبحاث العربية ـ الطبعة الأولى ٨٢
(٣٩) رواية « الخماسين » ص ٢٢٧
(٤٠) المصدر السابق ص ٢٢٩ ، ٢٣٠
(٤١) الرواية الحديثة ص ٢٢ بول ويست ترجمة عبد الواحد محمد دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية ـ سلسلة الكتب المترجمة (١٠٣) عام ١٩٨١
(٤٢) تيار الوعى فى الرواية الحديثة ص ٦٢
(٤٣) رواية « البكاء على الأطلال » ص ١٠٦
(٤٤) قراءات فى أعمال : يوسف الصايغ . . . ص ٦ ، ٧



قصة قصيدة "كوبلاخان" للشاعر الإنجليزى "كوليردج"

د. فاطمة موسى محمود

فى زاناد ابتنى كوبلاخلان
قبة هائلة للمذاته
هناك حيث يجرى نهر آلف المقدس
خلال كهوف لا يدرك عدها إنسان
ويصب فى بحر لا يرى الشمس
فأحيطت خمسة أميال مضاعفة من الأرض الخصبة
بالأسوار والأبراج تدور حولها
وفيها حدائق تلمع بغدران متعرجة
تزهر فيها أشجار المر والعود
وفيها غابات قديمة قدم التلال
تتخللها بقع مشمسة من العشب الأخضر

ولكن يالهذا الصدع الغائر العجيب ينحدر
على جانب التل الأخضر عبر أكمة من أشجار الأرز
مكان وحشى ، مقدس ومسحور
كأنه تلك البقاع المسكونة حيث تولول فى ضوء القمر الباهت
امرأة ممسوسة تطلب حبيبها الجنى !
ومن هذا الأخدود فى حلبة مهتاجة لا تنقطع
تندفع نافورة جبارة من لحظة إلى أخرى
كما لو أن الأرض تتنفس فى لهاث سريع مثقل
ووسط اندفاعها السريع المتقطع
تثب شذرات كبيرة من الصخور كأنها وابل من البرد
أو التبن يتطاير تحت مدرس الفلاح
ووسط هذه الصخور الراقصة حالا ودوما
يندفع النهر المقدس متقطعا
ويتعرج خمسة أميال فى حركة ملتوية
فى الغابات والوديان يجرى النهر المقدس
ليبلغ المطاف فى كهوف لا يدرك عدها إنسان
ويصب فى جلبة فى بحر ميت
وخلال الجلبة سمع كوبلا من بعيد
أصوات أسلافه تنبىء بالحرب
هذا ظل قبة الملذات
يطفو فى منتصف الطريق على الأفواج
حيث تسمع الموسيقى المختلطة
من النافورة والكهف
كانت معجزة وتحفة بديعة
قبة للملذات تغمرها الشمس وتكتنفها كهوف من الثلج
فتاة بقيثارة
جاءتنى فى الرؤيا مرة
كانت عذراء حبشية
تعزف على قيثارتها
وتغنى عن جبل آبورا
لو أنى بعثت فى قلبى
موسيقاها وغناءها
لأتانى من البهجة العميقة
ما ينطق لسانى بموسيقى عالية ممتدة
فأشيد تلك القبة فى الخيال
تلك القبة المشمسة ! وكهوف الثلج
وكل من يسمعنى يراها أمام عينيه
فيصيح الجميع ، حذار ! حذار !
من بريق عينيه ومن شعره الطائر فى الهواء
ارسموا حوله ثلاث دورات
وأغمضوا عيونكم خوفا ورهبة
فقد طعم رحيق الشهد
وشرب لبن الجنة

لعل قصيدة « كوبلاخان » المشهورة سنة ١٨١٦ من أشهر المقطوعات الشعرية التى تناولتها أقلام النقاد واختلف فى شأنها الباحثون طويلا . والقصيدة من أروع ما كتب فى الشعر الرومانسى ، بل يذهب الأستاذ باورا[1] إلى أنها خلاصة مصفاة لذلك الشعر تحمل فى ثناياها أبرز الموضوعات والصور التى عالجها الرومانسيون الإنجليز ، من استيحاء الشرق والأساطير القديمة ، والاغتراف من كتب الرحلات وتصوير الطبيعة فى أجمل صورها ، كما أن موسيقاها بارعة مجددة . وقد ظل النقاد يذكرون هذه القصيدة كمثال للعملية الإبداعية التى تتم فى سهولة ويبدون تدخل تقريبا من الفنان ، فهى علم على « الإلهام » لا تشوبه شائبة من « الصنعة » ، ويرجع هذا إلى شخصية الشاعر وسمعته الأدبية وإلى ظروف نشر القصيدة .

كان صامويل تايلور كوليردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) من الرعيل الأول من شعراء الرومانسية الإنجليز ، وكان إلى جانب قرضه للشعر مفكراً وناقداً يكتب ويحاضر فى الأدب والنقد والفلسفة والسياسة واللاهوت . وكان كثير القراءة واسع الاطلاع على كل أبواب المعرفة فى عصره ، وكان يعيش من قلمه فكان إنتاجه غزيرا ولكنه لم يحقق يوما كل ما عقد عليه من آمال ولا كل ما وضع فى حياته من مشروعات جسام ، فقد عرف عنه إدمانه للأفيون ، وإن حاول جاهدا فى مراحل اعتماده الأولى أن يقلل من شأن تلك « العادة » ويقنع نفسه وأصدقاءه أنه لا يتناول المخدر إلا لتخفيف آلامه الجسدية إذ كان مصابا بالحمى الروماتزمية منذ صباه ، وأنه قادر على التخلص من تلك الآفة وقتما شاء .

نشر كوليردج قصيدة كوبلا خان فى مجموعة أشعار سنة ١٨١٦

بعنوان : كريستابل وكوبلاخان ، رؤيا ، وعذابات النوم . وجعل عنوان القصيدة فى داخل الكتاب « كوبلاخان » أو رؤيا فى حلم » ثم أضاف نصف عنوان « عن الكِسرة Fragment كوبلاخان » أى أنها جزء لم يكتمل وأضاف مقدمته الشهيرة التى تسببت فى كل مادار حول القصيدة من جدل قال فيها :

تنشر هذه الكِسْرة بناء على طلب شاعر عظيم ومشهور [لورد بيرون] ، ومن وجهة نظر المؤلف تنشر لأنها تحفة سيكلوجية (أى أنها عينة غريبة) لا لميزات شاعرية فيها .

فى صيف عام ١٧٩٧م كان المؤلف مريضا فانتجع فى بيت ريفى منعزل على حدود اكسمور من مقاطعتى سومرست وديفونشير ، ونتيجة لاعتلال طفيف وُصفَ له مخدر ، غلبه النوم على أثره وهو جالس فى مقعده وهو يقرأ الجملة التالية أو كلمات بهذا المعنى تقريبا من كتاب رحلات بركاس[2] « وهنا أمر الجان كوبلا ببناء حديقة فخمة ، وهكذا أحيطت عشرة أميال من الأرض الخصبة بسور »[3] وظل المؤلف مستغرقا فى نوم عميق طوال ثلاث ساعات ، على الأقل بالنسبة لحواسه الخارجية ، وأثناء ذلك يذكر بالتأكيد أنه ألَّف مالا يقل عن مائتى أو ثلاثمائة بيت ، إذا كان يمكن أن يسمى ما حدث تأليفا ، إذ كانت الصور تقوم أمامه كأشياء ، بما يوازيها من تعبيرات مناسبة بدون أى إحساس أو وعى بالمجهود . وعندما استيقظ من نومه بدا له أنه يذكرها كلها ، فأخذ ريشته وحبرا وورقا ودون السطور المحفوظة هنا فى الحال بحماس شديد ، ومن سوء الحظ أن جاءه فى تلك اللحظة رجل من بورلوك فى موضوع عمل وشغله ما يزيد على ساعة ، وعند عودة المؤلف إلى حجرته اكتشف لعجبه وحزنه أنه مازال يذكر المحتوى العام للرؤيا التى أتته ولكنها ذكرى غائمة وليست محددة المعالم ، ولكن باستثناء ثمانية أو عشرة سطور وصور متناثرة ، قد تلاشى باقى الرؤيا ، كأنها صور على سطح جدول ألقى فيه بحجر وياحسرته لا يمكن استعادتها :

وينكسر السحر
ويتلاشى عالم الرؤى البديع
وتنتشر آلاف الدوائر الصغيرة
كل واحدة تفسد صورة الأخرى ، تريَّث قليلا
أيها الشباب المسكين إذ أنت لا تكاد تجرؤ على رفع عينيك
سرعان ما يجدد الجدول صفحته الصافية ، وسرعان
ما تعاودك الرؤى ، وها هو يبقى
وسريعا تعود أجزاء مبهمة لأشكال بديعة
تعود مرتعشة ثم تتحد فيعود
الغدير مرآة صافية .

ومازال المؤلف ينوى أن يتم بنفسه ماأُلهِم (أو أُعطى) فى البداية مما تبقى فى ذهنه من ذكرى تلك الرؤيا . . ولكن هذا الغد لم يأت بعد .

ومقابل هذه الرؤيا أضفت كِسْرة من نوع مختلف تصف بصدق أحلام الألم والمرض (يقصد قصيدته عذابات النوم) .

وقد شكك صديقا كوليردج رويرت سوذى وشارلزلام فى طبيعة هذه « الرؤيا » من البداية ، فقال سوذى إن كوليردج حلم أنه ألف قصيدة فى حلم وكتب لام إلى وردسورث يقول إن كوليردج نشر كريستابل ومعها ما يسميه « رؤيا كوبلا خان » ، كما أن حفيده أرنست هارتلى كوليردج فى طبعته

المحققة لشعر كوليردج (١٩١٢) صحح تاريخ تأليف القصيدة وجعله ١٧٩٨ على أساس أن انتجاع الشاعر فى بيت ريفى منعزل قريبا من بورلوك لا يتفق وما يعرفه عن تحركات الشاعر فى تلك السنة ، وأنه من المعروف عن كوليردج خلط التواريخ على أى حال ، الا أن النقطة الأساسية فى مقدمة كوليردج للقصيدة وهى أنها أوحيت إليه فى حلم تحت تأثير المخدر ، وأنه عندما أفاق من نومه دوّن الأبيات المنشورة كلها دفعة واحدة ، حتى جاءه زائر فى شأن من شئون الدنيا ، قطع حبل ذاكرته ، وأمضى معه ما يزيد على ساعة ، فقد فيها الشاعر الخيط الذى أمسك به فى منامه ، فلم يتمكن من استعادة بقية الرؤيا ، كل ذلك أضحى يعتبر حقيقة لا جدال فيها ، وأصبحت تجربة « كوبلا خان » مضرب المثل فى الإلهام المصفى الخالص من أى تدخل لإرادة الشاعر ، وما يمكن أن ينتج عنه من روائع مبدعة تفوق فى جمالها وشاعريتها ما ينتجه الفنان بجهده وقدح ذهنه أى صنعته ، حتى ذهب بعض الباحثين فى آخر القرن الماضى إلى أن جميع قصائد كوليردج الشهيرة بدءا بأنشودة البحار العتيق (١٧٩٨)[٤] كتبت تحت تأثير المخدر (الأفيون بالذات) ، ومثال ذلك ما كتبه ناقد فى آخر القرن فى بحث شهير عن كودلېردج (نشر ١٨٩٧) يفسر الاختلاف بين شعره السابق على أنشودة البحار العتيق ، وما كتبه وهو فى أوج قدرته الإبداعية بقوله :

> كان اتجاه كوليردج فى الشعر حتى ذلك الوقت تعليميا ينزع للتأمل ، ومع توفر ملكة الخيال لديه مبكرا مما يتضمن أن الملكة اللازمة لفعل المخدر موجودة أصلا ، إلا أن ما حققه من إنتاج عبقرى بعد ذلك لا يفهم إلا كنتيجة لحالات ذهنية غير مألوفة . وهكذا كان لجوءه للمخدر ليخفف آلامه مصدر خلوده الأدبى بسبب تأثيره الساحر فى البداية ، وليس لعنة فى حياته كما يذهب الناس[٥] .

وفى مطلع هذا القرن أدلى بعض هواة التحليل النفسى من رجال الأدب بدلوهم فى الموضوع فقدم روبرت جريفز تحليلا فرويديا للحلم كما ورد فى مقدمة كوليردج ، وأرجع أصوله إلى علاقة كوليردج بزوجته ، وقد اعتمد جريفز فى معلوماته عن حياة كوليردج الخاصة وعن عاداته فى الكتابة على مقال مشهور للكاتب الصحفى توماس دى كوينسى نشره ١٨٣٤ بعنوان « ذكريات عن شعراء البحيرات الانجليز[٦] تحدث فيها عن زيارة له لمنطقة البحيرات سنة ١٨٠٧ ، وما سمعه وقتها عن علاقة الشعراء وأسرهم سنة ١٧٩٨ ! ومقال دى كوينسى مشهور بين مؤرخى الأدب بما فيه من أغلاط وخلط . فلم يكن دى كونسى محل ثقة فى رواية وقائع حدثت قبل أربعين عاما تقريبا ، كما اعتمد روبرت جريفز فى معلوماته عن حياة الشاعر وعاداته على ترجمة إنجليزية سيئة لكتاب صدر بالألمانية سنة ١٨٨٧ عن كوليردج والحركة الرومانسية فى انجلترا ، وكتاب جريفز هذا معنى الأحلام (١٩٢٤) مثال لكتابات أدباء يتخذون سمت « التحليل العلمى » فيخوضون فيما لا يفقهون معتمدين على معلومات مغلوطة ووقائع مشوهة .

وقد شهد القرن العشرين دراسات جادة متعددة لحياة كوليردج وشعره لعل من أشهرها كتاب **الطريق إلى زانادو : دراسة فى مسالك الخيال** (١٩٢٧)[٧] بقلم لفنجستون لويس الأستاذ فى جامعة هارفارد وقد حاول لويس دراسة عملية الإبداع من خلال رصد مصادر صور الشاعر وألفاظه فى كل من قصيدة كوليردج الطويلة أنشودة البحار العتيق « وكِسْرته » « كوبلا خان » وكان كوليردج كما أسلفنا نهم القراءة واسع الاطلاع وكانت كتب الرحلات قديمها وحديثها تجد لديه ولدى معاصريه شغفا واحتفالا يفوق ماعداها من قراءات ، وقد أورد كوليردج فى مذكراته ورسائله أسماء كتب كثيرة ومقتطفات منها لفتت نظره ، كما كان مغرما برصد العمليات العقلية وترابط أو تداعى المعانى فى ذهنه تبعا لقراءاته ، وقد تتبع الأستاذ لويس كل تلك الإشارات وأورد مقتطفات من قراءات الشاعر تكاد تشمل حصيلة الثقافة الغربية والشرقية والكلاسيكسة المتاحة للقارىء فى ذلك العصر ، ونفى لويس بشدة أن تكون أنشودة البحار العتيق نتاج نشوة أو أحلام بفعل مخدر ، فالقصيدة تحكى قصة على طريقة الشعر الشعبى القديم ، وهى طويلة (٦٢٥ بيتا) معقدة التركيب ، وقد نقحها كوليردج طويلا ، وأعاد مراجعتها وتنقيحها فى كل مرة ينشرها فيها بعد أن نشرها للمرة الأولى فى ديوان الشعر المشترك بينه وبين وردسورث أقاصيص غنائية (١٧٩٨) .

رفض لويس نظرية رويرتسون فيما يتعلق بأنشودة البحار العتيق ، كما رفض رأيه القائل بأن اعتماد كوليردج على الأفيون بشكل منتظم يتضح منذ سنة ١٧٩٧ ، وأن أثره ظاهر فيما طرأ على شعره من تغيرات انتجت أهم قصائده العبقرية التى ألفها بين ١٧٩٧ و ١٨٠٠ قائلا :

> لا جدال فى أن هناك فارقا كبيرا بين شعره الجديد وأسلوبه القديم وقد علق الكتاب كثيرا على هذا الفرق البارز ، ولكن كانت هناك أسباب كافية لتفسيره لو لم يتعاط الرحيق الساحر فى حياته ، فالمسؤول عن ذلك كان ورد سورث وشقيقته ، ولا يدرك بعض الباحثين كم كانت تجربة التعاون

بين الشاعرين خصبة لكل منهما . . . كان كل منهما مقلدا فى شعره الأول ولكنهما طرقا سبلا جديدة فى الابداع بعد لقائهما المبارك .[٨]

كانت دوردثى ورد سورث عنصرا مكملا لأخيهـــــــا يرى بعينيها ويتخذ مما تسجله فى مذكراتها مادة لشعر الطبيعة الذى اشتهر بـه ، وكان الثلاثة دائمى اللقاء والتجوال فى الحقول والغابات والنقاش فى الأدب والشعر ،ونلمح من مذكرات دوروثى صورة تلك الجيرة الشهيرة فى إقليم سومرست فى سنوات ختام القرن الثامن عشر ، والتى نتج عنها ديوان اقاصيص غنائية (١٧٩٨) للشاعرين معا ، ويعتبر بحق مانيفستو الحركة الرومانسية فى الشعر ، كان كوليردج فى صحبة الشقيقين يعيش للمرة الأولى فى حياته « فى تيار من الأفكار يحيى ويغذى قواه الخلاقة إلى أقصى درجة » فقد أيقظ ورد سورث وعيه بالقوة التى فى متناوله ، وكان كوليردج يكن لصديقه إعجابا منقطع النظير ويصفه بأنه أعظم شعراء عصره . انتقل الأستاذ لويس فى الجزء الأخير من كتابه إلى تحليل مصادر الإلهام فى قصيدة « كوبلاخان » ومنها يستقى عنوان الكتاب : الطريق إلى زانادوا ، فقد رأى فى القصيدة مثلا فريدا للإلهام المصفى الذى لا دخل فيه لإرادة الفنان ، فيقول إذ يصف الفرق فى عملية الإبداع فى القصيدتين :

> فى قصيدة البحار العتيق كانت هناك إرادة حاكمة تعمل فى الصور المتداعية من الذاكرة تتحكم فيها بوعى وتعد لها وتشكلها بما يتلاءم ومخطط معين ومن خلال هذا التشكيل الإبداعى البناء تبهت الحلقات التى تربط بين الصور المتداعية ولا تظهر لنا بوضوح . . . أما فى « كوبلاخان » فقد غاب ذلك العامل المركب أى غابت الإرادة كأداة تبنى بوعى « كل الصور تطفو فى الذهن كأشياء بما يوازيها من تعبيرات بدون الشعور أو الوعى بأى مجهود ، (كلام كوليردج فى مقدمته) ، فمن الواضح أن الحلم يمثل انسيابا حرا دون واع للصور الممتزجة ، والحالم ليس إلا متفرجا منفصلا بلا طلب أو قصد . . . فليس هناك تدخل للذهن المتيقظ . . . ص ٣٦٦ - ٣٦٧ .

ويؤكد الأستاذ لويس فى موضع آخر أن « كوبلاخان » كتبت تحت تأثير الأفيون ، وأنها حلم الأفيون الوحيد الذى ورد لنا فى أشعار كوليردج ، وكل هذا وضعته الدراسات اللاحقة موضع الشك .

وقد شيد لويس بناية شاهقة من التخمينات والاستنتاجات عن المصادر التى استقت منها ذاكرة الشاعر وعقله اللاواعى والألفاظ الواردة فى القصيدة ، وذلك بناء على أنه قبل قول كوليردج فى مقدمة القصيدة قبولا مسلما ، فيما عدا التاريخ (صيف ١٧٩٧) ، إذ أخذ بتعديل حفيد الشاعر على أنه صيف ١٧٩٨ ، ولكنه أساسا أخذ بادعاء الشاعر أن القصيدة بأبياتها كلها كتبت فى جلسة واحدة بعد حلم ناتج عن مخدر ، وأن الشاعر لم يقم بمجهود يذكر فى صياغتها ، وأنها جزء من عمل ضخم أوحى به إليه فى منامه وأضاعه منه ذلك الزائر القادم من بورلوك ، وكلف الباحث نفسه عناء شديدا إذ أتى بعشرات المقتطفات من كتب الرحلات إلى الشرق الأقصى وعلى رأسها طبعا كتاب بركاس الذى ذكره كوليردج) وكتب الرحلات إلى افريقيا واكتشاف منابع النيل وكتب الجغرافيا الكلاسيكية القديمة ، واستبعد بطبيعة الحال أى كتاب أو قصيدة شعر نشرت بعد ١٧٩٨ ، وفى الطبعة الثانية للطريق إلى زانادو (١٩٣٠) رد بحدة على ما ذكره لى هنت الكاتب المعاصر لكوليردج من أنه سمع أن هناك صورة أخرى للقصيدة تختلف فى بعض ألفاظها عن النص المنشور ، فقال لويس قاطعا : ليس هناك صورة أخرى لكوبلاخان وليس لى هنت بثقة يعتد بكلامه .

وقد انهار بناء لويس من أساسه عندما أقيم معرض فى متحف الصور الوطنى فى لندن سنة ١٩٣٤ عرضت فيه مخطوطات من مقتنيات نبيل انجليزى يدعى ماركيزأف كرو وكان بينها نسخة خطية لقصيدة كوبلاخان ومعها مذكرة قصيرة يقول فيها كوليردج « هذه الكسرة وكثير غيرها لم يمكن استعادته نظمت فى نوع من التأمل (استخدام الشاعر لفظ Reverie ويعنى حلم يقظة أو تأمل عميق) نتج عن تعاطى قمحتين من الأفيون لعلاج نوبة إسهال فى بيت فى مزرعة بين بورلوك ولينتون على بعد ربع ميل من كنيسة كليون فى خريف عام ، ١٧٩٧ »[٩] أما مخطوطة القصيدة نفسها فتحمل بعض اختلافات عن النص المطبوع والمعروف للقراء ، وهى اختلافات طفيفة ولكنها أقرب فى هجاء الأسماء إلى نص بركاس عن الخان كوبلا والقصر الذى بناه ، وأقرب فى ذكر المسافات والأرقام[١٠] وهى على أى حال تُقوِّض نظرية لويس من أن القصيدة وصلتنا بالضبط كما أُلهِم بها الشاعر فى حلم الأفيون . وقد خصصت الأستاذة اليزابيث شنايدر كتابها : كوليردج والأفيون وكوبلاخان (١٩٥٣) لبحث موضوع القصيدة فى ضوء الحقائق الجديدة التى كشف عنها ظهور المخطوط والمذكرة المختصرة ، فهى تذهب إلى أن هذه المذكرة أقرب إلى الصدق

من المقدمة التى كتبها الشاعر فى وقت لاحق ربما عند دفعه بالقصيدة للنشر سنة ١٨١٦ ، فالمذكرة القصيرة محددة التفاصيل تورد بالضبط موقع البيت الذى اعتزل فيه الشاعر وكمية الجرعة من المخدر ، والورق الذى كتبت عليه يماثل فى علامته المائية ورقا استخدمه كوليردج فى رسائله سنة ١٧٩٦ .

وتعجب اليزابيث شنيدر من أن كوليردج لم يذكر شيئا لأصدقائه اللصيقين عن تلك القصيدة المعجزة فى حينه ولسكوته عن نشرها طوال تلك السنين ، وتحاول أن تجد لها تاريخا متأخرا عن التاريخ الذى أورده كوليردج فترجح أواخر ١٧٩٩ أو سنة ١٨٠٠ لأسباب كثيرة توردها ، وهى مثال لما يتجشمه الباحثون فى تاريخ الأدب من مشقة وبحوث أشبه بالبحث البوليسى ، وتحدد لها ملهمة فى شخص سارة هتشنسون وهى فتاة تعرف بها كوليردج فى بيت ورد سورث وكانت شقيقة خطيبة ورد سورث مارى هتشنشون) وقد ظل كوليردج يلاحقها بغرامه الأفلاطونى - إذ كان زوجا وأبا - طوال عشر سنوات ، وكان يسميها فتاته المغربية his Amoorish (maid ، فهى فى نظر الباحثة الفتاة الحبشية التى تعزف على القيثارة فى المقطع الأخير من القصيدة :

فتاة بقيثارة
جاءتنى فى الرؤيا مرة
كانت عذراء حبشية
تعزف على قيثارها
وتغنى عن جبل ابورا

وفى الحديث عن هذا المقطع من القصيدة تورد الأستاذة شنيدر ملاحظة أهم من ناحية البحث الأدبى من ربطها بفتاة بالذات من معارف كوليردج وهى الربط بين « كوبلاخان » وملحمة الفردوس المفقود للشاعر الإنجليزى جون ميلتون ، وكان لويس قد ذكر احتمال وجود مثل هذه العلاقة فى التصحيحات والإضافات التى أوردها فى الطبعة الثانية لكتابه ، ولكنه تجشم فى البحث الأصلى مشقة كبيرة فى تفسير « جبل أبورا » الذى لم يرد له ذكر فى كتابات الرحالة التى اعتمدها مصدرا للصور والأسماء فى القصيدة ، أما شنايدر فذكرت أن الاسم فى المخطوط المعروض سنة ١٩٣٤ كان جبل آمارا (امهرة) ثم صُحح إلى آمورا ، ومن السهل أن يحرفه الشاعر فيما بعد إلى آبورا ، وجبل آمارا كما ورد فى الكتاب الرابع من الفردوس المفقود هو موقع الجنة المزيفة فى الحبشة ، والجنة المزيفة هى موضوع المقطع الأخير من قصيدة كوليردج ، يطعم الشاعر شهدها ويشرب لبنها فيصيبه مس من الجنون .

وخلاصة القول فى بحث شنايدر أنه يدحض الأسطورة التى أذاعها كوليردج عن قصيدته وظروف تأليفها ، مما صدقه العالم طوال قرن أو يزيد ، وجعل هذه القصيدة على حد قولها تقف وحدها خارج تيار الشعر الانجليزى كله ، ومع التسليم بأهمية كتب الرحالة وبالذات كتاب بركاس فى الإيحاء المبدئى للمقطع الأول من القصيدة إلا أن القصيدة فى مجملها تعتمد على تراث الشعر الإنجليزى من شكسبير وميلتون إلى سوذى وورد سورث زملاء الشاعر وأصدقائه إلى الشعر الشعبى من فن البالاد (قصة منظومة) التى أغرم معاصرو كوليردج بجمعها وعمد هو وزملاؤه إلى تقليدها .

الدراسات الجديدة :

توالت منذ الخمسينات صدور الطبعات الكاملة لمذكرات كوليردج ورسائله فظهرت الطبعة الكاملة لمذكراته فى جزءين كبيرين ١٩٥٧ - ١٩٦٢ ،[11] والطبعة الكاملة للرسائل فى ٦ أجزاء ١٩٥٦ - ١٩٧٢[12] ، ويمتاز نشر مثل هذه الوثائق فى النصف الثانى من القرن العشرين (فى الغرب على الأقل): بالالتزام بالنص الكامل بدون حذف أو تحريف ، وكان كوليردج يدون مذكراته مفصلة فى جميع مواقف حياته ، وهو يتسلق الجبال وهو يعانى الهواجس والرؤى المفزعة ، وهو يعانى الفشل والإحباط فى الكتابة ، ويسجل قراءاته وتأملاته كما يسجل جرعات العلاج أو المخدر الذى يتعاطاه ، وكما يسجل محاولاته المتعددة لكسر عبودية الأفيون كما كان يسميها وفشله المتكرر فى هذا الصدد ، وكان إلى ذلك كثير الأصدقاء يكثر من كتابة الرسائل ولنذكر أن كل ما ينجزه التليفون اليوم من مهام واتصالات كان فى ذلك العصر يعتمد على الكتابة ، وقد حفظت كثير من رسائل كوليردج ونشرت فى طبعات مختلفة آخرها الطبعة الشاملة التى ذكرناها آنفا ، وقد أتاح صدور الرسائل والمذكرات للباحثين فى حياة كوليردج وشعره إصدار دراسات أكاديمية مدققة مدعمة بالوقائع الحقيقية مما أدى إلى وضوح صورته كشاعر ومفكر كبير عاش حياته يعانى من لعنة إدمان المخدر الذى خرب حياته وأفسد علاقاته الأسرية والاجتماعية ، ودمر قدراته الإبداعية حتى أتيح له بعد أن بلغ الرابعة والأربعين من عمره أن يلجأ مختارا إلى رعاية طبيب متنور ساعده على التحكم فى تلك العادة والاكتفاء بجرعة صغيرة منتظمة ، وقد سكن الشاعر بيت الطبيب المعالج وعاش فى كنفه طوال ١٨ سنة عاد فيها إلى الكتابة والمحاضرة وأضحى مسكنه ملتقى الأدباء والمفكرين حتى عرف باسم حكيم هيجيت وهى المنطقة على مشارف لندن حيث يسكن الطبيب .

ويجدر الإشارة هنا إلى أن مستحضرات الأفيون كانت تباع

فى الصيدليات علنا للجميع ويصفهـا الأطباء دواء لكثـير من الأمراض وكان أكثرها شيوعا صبغـة الأفيون المعـروفة بـاسـم لودنوم Iaudanum ، وإن كانت هناك وصفات خاصة كانت تتوارثها وتسوقها محلات تجارية وعيادات تعلن عن مميزاتها فى الصحف ، وقد وقع كثير من رجالات القرنين الثامن عشر والتاسـع عشر فى أسـر الاعتماد على الأفيون ، وأشهر الحالات التى تذكر فى هذا الصـدد السيـاسى الإنجليزى وليم ولبـرفورس (١٧٥٩ ـ ١٨٣٣) وكـان مصلحا اجتماعيا من أسرة إنجيلية متزمتة ، وقائـدا لحركـة تحرير العبيد ، وقد أتيح لبعضهم التحكم فى تلك العادة والمضى فى حياتهم العملية بنجاح كما فعل ويلبرفورس ، واتخذ بعضهم منها مادة الكتابة كما فعل توماس ديكونس فى مذكراته المنشـورة ، وكما فعـل بعض أصدقاء كوليردج بنشر مقتطفات من رسائله بعد وفاته لإرضاء شغف القراء وفضولهم لمعرفة كل ما هو مثير فى حياة المدمنين » .

ومن أبرز الكتب التى نشرت عن كوليردج حديثا وتقوم على دراسة مدققة لكتاباته كلها وكتابات معـاصريـة كتاب صـدر سنة ١٩٧٧ بعنوان **صامويل تايلور كوليردج وعبوديـة الأفيون**[١٣] ، ومؤلفـه مولى ليفبور مؤهلة بالذات لدراسة مثل هذا الموضوع ، فهى أديبة أغرمت بشعر وردسورث وبدراسة معاصريه ، وبـاحثة فى تـاريخ منـطقة البحيرات ، وقد عملت ، طـوال ست سنوات سكـرتيرة للأستاذ كيث سيمبسون رئيس قسم الطب الشرعى بمستشفى جاى بلندن وخبير وزارة الداخلية ، وكانت تعاونه فى بحوثه عن المخدرات والسموم فتعلمت الكثير عن هذا الموضوع ثم عملت بعد ذلك فى الهيئات الأهلية لإغاثة ومساعدة المدمنين من الشباب فعرفت حياتهم عن قرب .

صورت الكاتبة حياة كوليردج من وجهة نظر باحث النصف الثانى من القرن العشرين بكـل ما حصله من علم عن المخـدرات وعن طبيعة الاعتماد عليها وفرص الشفاء منها ، وقد وجدت مـادتها فى شعره ورسائله ومذكراته ووثائق عصره أدبية وتاريخية ، وخرجت من دراستها بنتيجة واضحة هى أن كوليردج الشاعر كان فاحصا مدققا يعيد كتابة أبيات الشعر مرات ومرات ، أى أنه كان كثير الاحتفال بالصنعة فى شعره ، وكان يكد ويقدح ذهنه حتى يخرج القصيدة فى صـورة يرضى عنهـا ، وكان يسـاعد صـديقـه ورد سـورث بنفس الطريقة ، ولم يدَّعِ قبل سنة ١٨٠٢ أنه يُؤتى أويلْهَم الشعر بدون مجهود ، وهى سنة حاسمة فى حياته هجره فيها شيطان الشعر وبدأ تاريخه فيما يعرف بسرقات كوليردج الأدبية والفلسفية .

بدأ كوليردج تعاطى الأفيون فى وقت مبكر من شبابه كعلاج للآلام الروماتيزمية التى كانت تنتابه ، وزاد تناوله له بعد زواجه سنة ١٧٩٥ وضغط متطلبات الحياة اليومية عليه ، فقد كان مضطرا للعيش من قلمه ، وقد فشلت مشروعاته الخيالية فى إقامة مجتمع مثالى مع مجموعة من الأصدقاء يعيشون على الزراعة فى مكان ناء عن مجتمع المدينة ، ويطرحون عنهم أغلال الملكية الفردية ويتعـاطون الفكـر والفلسفة ويمارسون الفضيلة ! كما خاب أمله فى أن يعيش وأسرته على ما تنتجه يداه من زراعة فى حديقة داره ، ولم يبق أمامه الا الكتابة للصحف والناشرين ، ولو أوتى كوليردج بسطة من العيش لقبع فى بيت ريفى منعزل يقرأ أفلاطون وسبينوزا وكانت وينعم بأحلامه الوردية ، ولكن الفقر كان فى حالته ككثير من الفنانين نعمة ، وتذهب الباحثة إلى أن كوليردج كان فى السنوات ١٧٩٥ ـ ١٨٠٠ ـ وهى أخصب فترات إنتاجه الشعرى ـ لا يزال فيما تسميه شهر العسل مع المخدر ، إذ كان قادرا على التحكم فيه كما كان قادرا على التحكم فى أحلامه وتوجيهها إلى موضوعـات محددة حسب رغبتـه ، وترى أنـه لم يسقط فى هوة الإدمان الفعلى إلا بعد سنة ١٨٠٠ على أثر صدمة فى علاقته بالشاعر ورد سـورث كان الشـاعران يستعـدان لإصـدار مجلد جـديـد من **أقاصيص غنائية** ؛ وكان كوليردج قد كتب كريستابل ليساهم بها مع صديقه كما ساهم **بأنشودة البحار العتيق** فى الجزء الأول ، وقد قرأ على ورد سورث الأجزاء المكتوبة من كريستابل مرات ، وأخذها ورد سورث منه ثم عدل عن فكرة نشر ديوان مشترك وقرر أن ينشر شعره منفردا ، ولم يتم كوليردج كتابه كريستابل ولم ينشرها إلا فى المجموعة التى أصدرها سنة ١٨١٦ وإن ذكرها كثيرا فى رسائله وقرأها أصدقاء له قبل نشرها . أما عن « كوبلاخان » فترفض الباحثة الرأى القائل أن هذه القصيدة البارعة نتاج لمخدر ، فتهويمات المدمنين فى خبرتها خالية من الصنعة والإتقان ، وفى مذكرات كوليردج شذرات سيرة كتبت تحت تأثير المخدر ولا قيمة لها فنيا ، أما كوبلاخان فلابد أنها فى صورتها الحالية نتاج صحوة من صحواته المتأخرة وأنه كتبها مـرات حتى رضى عنها ، حقا ربما أتى الشاعر حلم رائع عن كوبلاخان نتيجة قراءته تلك الفقرة التى أضحت اليوم شهيرة من كتاب بركاس ، وتناول « قمحتين من الأفيون » ، وربما ، ألهم المقطع الأول للقصيدة كما يحدث لكثير من الشعراء إذ « يدهمهم » نور بيت أو بيتين أو مقطع يكون نقطة الانطلاق لقصيدة تصاغ بجهد وإتقان فيما بعد ، وبداية « كوبلاخان » من هذا النوع .

وقد قبلت الباحثة لهذه المرحلة الأولى فى تأليف القصيدة التاريخ الذى أورده الشاعر فى المذكرة المختصرة التى ظهرت للنور أول مرة سنة ١٩٣٤ أى « خريف ١٧٩٧ » وحددته على أنه كان فى الغالب شهر أكتوبر ، وقد اعتزل الشاعر فى تلك المزرعة ليكتب بالاد أى قصة منظومة على نمط الشعر الشعبى لجريدة المونتج بوست لقاء خمسة جنيهات كانت أسرته فى أشد الحاجة إليها ، وقد أتم فى معزله مراجعة الأبيات الأخيرة لمسرحية شعرية وأرسلها إلى أحد أصدقائه ، وترى الباحثة أن القصيدة المطلوبة للجريدة تعثرت فلجأ الشاعر إلى المخدر وإلى قراءة كتاب الرحلات (وكان من مشروعـاته فى ذلـك الوقت

تأليف كتاب مدرسى فى جغرافية العالم) ، وفى ساعات الخدر التى تلت ذلك أتى الشاعر ما وصفه مرة بحلم يقظة ومرة أخرى بحلم ، وتضيف الكاتبة :

> علينا أن نذكر أن أحلام الأفيون يمكن للحالم أن يتحكم فيها إلى حد ما ويوجهها بنفسه (ويتحدث كوليردج فى مذكراته عن السرعة المدهشة للأفكار والصور فى بعض حالات الغشية التامة) فكان فى مقدوره أن يستثير رؤيا مبنية على ما ذكر بركاس عن كوبلاخان ، وفى تلك المرحلة من تاريخه مع المخدر كانت رؤياه سعيدة وجميلة ومشبعة ، فكانت فى حالة زانادو وساحرة ويمكن أن نقبل أنه حاول أن يدون ما يذكره منها بعد إفاقته إلا أن الأحلام تشبه تلك الأسماك بديعة التلوين فى أعماق البحار إذا أخرجتها إلى السطح يلمع جمالها لحظة ثم يختفى . . . أما ادعاء كوليردج أنه ألف مالا يقل عن ثلاثمائه أو أربعمائة بيت لم يبق منها إلا الأبيات المعروفة لقصيدة « كوبلاخان » ، فليس من النادر أن يدعى بعض المدمنين أنهم كتبوا قصة أو قصيدة رائعة تحت تأثير المخدر ، فإذا طلب منهم تسجيلها لم تجد إلا سطورا قليلة مختلطة . والأمثلة على ذلك كثيرة فى مذكرات كوليردج مما كتبه تحت تأثير المخدر أو الكحول ص ٢٥٢ ـ ٢٥٤

وتعلق الكاتبة على أن هذه القصيدة لم يرد ذكرها فى أى من مراسلات كوليردج لأصدقائه مع أنه كان من عادته أن يرسل لهم نسخا مما يكتبه من شعر ولم يرد فى مذكرات دوروثى ورد سورث أنه ناقشها معها أو مع أخيها كما ناقش كريستابل وغيرها من أشعاره ، ولم يرد ذكرها فى مذكرات كوليردج نفسه ، كما أنه من غير المعقول أن الشاعر وهو يعانى ضائقة مالية مزمنة ويعيش على الهدايا والهبات من أصدقائه لم يفكر حتى فى دفعها إلى جريدة المورننج بوست ليقبض فيها خمسة جنيهات . والنتيجة التى تستخلصها الباحثة أن الشاعر خرج من تجربته فى ذلك البيت الريفى المنعزل بحفنة من الأبيات غير مكتملة ، وأنه فى تاريخ لاحق لا نعرفه صاغ منها تلك القصيدة المعجزة ببراعته الفائقة وصنعته المتقنة .

ودراسة القصيدة دراسة أدبية تؤيد هذا الرأى فهى مثال للشعر الرومانسى جميل الصور بارع الموسيقى مما يصعب نقله إلى الترجمة ، وهى تجمع أشتاتا من الصور والموضوعات التى تميز الحركة الرومانسية من الجنة الأرضية دائمة الزهر والاخضرار إلى المناطق القطبية المغطاة بجليد دائم فى جميع فصول السنة ، ومن سهول الصين إلى جبال الحبشة ومن الأنهار المقدسة والغدران الملتوية إلى الأسوار العالية تحيط بجنة كوبلا وقصره المسحور ، إلى المرأة المبسوسة تولول فى الليل الصامت حزنا على حبيب جنى وهى من الفلكلور الأوروبى ، فالقصيدة تنتقل من رؤيا كوبلاخان إلى رؤيا الشاعر ثم إلى العذراء الحبشية وما تبعثه قيثارتها من موسيقى ملهمة ، لأن الموضوع فى النهاية هو الإلهام وعملية الإبداع فى الشعر وهى التى تربط عناصر القصيدة ببعضها .

وبعد السطر الثلاثين يغير الشاعر الإيقاع فى الأبيات ويغير نمط القافية فيقترب من الإيقاع السريع لقصائد البالاد « الشعبية ويختم بصورة الشاعر وقد مسّه الإلهام :

حذار حذار
من بريق عينيه ومن شعره الطائر فى الهواء
ارسموا حوله ثلاث دورات
وأغمضوا عيونكم خوفاً ورهبة
فقد طعم من رحيق الشهد
وشرب لبن الجنة

ولكن ما الذى دعا الشاعر إلى اجتناب الصدق فيما رواه عن ظروف تأليف القصيدة ؟ولا ترى الباحثة غرابة فى ذلك إذ يجب أن نعالج حياة الشاعر وأفعاله من منظور الإدمان وليس بمقاييس الأسوياء ، والكذب آفة المدمنين وكان الكذب والتنصل من المسئولية والاستغراق فى الأحلام عيوبا معروفة عن كوليردج طوال فترة إدمانه ، وقد خربت علاقته بأسرته وأصدقائه حتى أتيح له الشفاء على يد طبيب هيجيت ، وتضيف إلى ذلك أن كوليردج كان يبيع القراء ما يبحثون عنه ، أى أنه كان يعلم فكرة أن القصيدة نتاج لحلم مخدر ستجذب إليها الكثيرين ، لفضولهم وتشوقهم للقراءة فى هذا الموضوع ، ولا نملك إلا أن نسلم بأنه نجح فى هدفه هذا ، كما نجح فى أن يستثير كثيرا من الجدل والنقاش حتى يومنا هذا . وتلفت مولى ليفبور نظر الباحثين المهتمين بموضوع الشعر والمخدر إلى القصيدة الثالثة فى ديوان الشاعر سنة ١٨١٦ وهى « عذابات النوم » (كتبت ١٨٠٣) فهى تصف حقا هوة العذاب والشعور بالذنب التى يعانيها الشاعر فى ذلك الوقت والأحلام المفزعة التى تراوده ، ولم تلق اهتماما كبيرا من الباحثين حتى اليوم ، والكتاب فى جملته يكشف عن الحياة الأسيفة لعملاق من عمالقة الفن والفكر فى الحركة الرومانسية ولا غرو أن سماه شاعر من أبناء عصره بكبير الملائكة المحطم ، لكن معايشة تجربته تنتهى بنا إلى ما قدمت به الباحثة لكتابها ، إذ أصرت على أن هذه المعرفة تنتهى بنا إلى مزيد من الإجلال للرجل ، فقد كان واحدا من القلائل الذين نجحوا فى كسر تلك العبودية القاهرة ، ونجاحه فى هذا الصدد أكبر دليل على شجاعته وصدقه أساسا ، كما يدل على معين لا ينضب من الإيمان وقدرة المحاولة ، وأن لب الإنسان فيه عظيم حقا .

أوصى كوليردج بتشريح جثته بعد وفاته ، وقام أصدقاء له من الأطباء بعملية التشريح ، فوجدوا تضخما فى أحد جانبى القلب ودلائل أخرى على أن الشاعر كان يعانى من الحمى الروماتيزمية طول حياته ، كما وجدوا فى القفص الصدرى كيسا ضخما من الماء يضغط على الرئتين ، وهكذا أثبت التشريح أن كوليردج كان مريضا حقا وأن شكواه وتعاطى المخدر فى البدء لم تكن مجرد معاذير للتهرب من مسئولية العمل المتصل ليعول زوجته وأبناءه كما قال عدد من أصدقاء الطرفين ، الذين كانوا يلخصون موقفه بأنه « ضعف فى الإرادة يعجزه عن الإقلاع عن المخدر والالتفات إلى واجبه » .

وهكذا كشفت مشارط الأطباء عن طبيعة مرض الشاعر ، ولكن أقلامنا مازالت تبحث فى طبيعة إلهامه .

القاهرة : د. فاطمة موسى

الهوامش

(١) G. M. Bowra, **The Romantic Imagination.** Oxford, 1950

(٢) Samuel Purchas, **Purchas his pilgrimage, or Relations of the world and the Religions observed in all Ages and places discovered, from the Creation unto this present...** London, 1617.

مجموعة من الرحلات القديمة والحديثة ضمنها الناشر فى مجلد ضخم وله مجموعة ثانية باسم :

Haklytus Posthumus Or Purchas His Pilgrimes London, 1625.

(٣) النص الأصلى الوارد فى رحلات بركاس (١٦١٧م) ص ٤٧٢ ترجمته كما يلى : « فى زانادو بنى كوبلاخان قصرا فاخرا ، وأحاط ستة عشر ميلا من الأرض السهلة بسور ، تحيط بمروج خصبة وينابيع صافية وجداول مبهجة وأنواع كثيرة من الطير ووحوش الصيد وفى وسطها قصر فاخر للمتعة ، يمكن نقله من مكان إلى مكان) .

(٤) **Rime of the Ancient Mariner** قصيدة طويلة نشرها كوليردج فى سنة ١٧٩٨ فى ديوان مشترك مع صديقه الشاعر وليم ورد سورث بعنوان أقاصيص غنائية **Lyrical Ballads** يؤرخ بنشره للبداية الحقيقية للحركة الرومانسية فى الشعر الانجليزى .

(٥) J. M. Robertson, "Coleridge" **New Essays Towards a Critical Method** (London 1897.), 140

ورد ذكره فى كتاب لويس الطريق إلى زانادو طبعة بان بوكس (١٩٧٨م) ص : ٣٨٢ .

(٦) اشتهر توماس دى كوينسى **Thomas de Quincy** بكتابة اعترافات متعاطى أفيون انجليزى (١٨٢١) ، وكان صديقا لكوليردج ثم اختلفا لأن دى كوينسى كان يبحث عما يثير القراء من اعترافات وأسرار المتعاطين ، ولم يكن كاتبا مدققا فى شىء مما يكتب لنفس السبب ، وجرت العادة على تسمية كوليردج ووردسورث وسوذى بشعراء البحيرات ، لأنهم كانوا يسكنون منطقة البحيرات فى شمال انجلترا .

(٧) John Livingston Lowes, **The Road To Xanadu, A Study in the Ways of the Imagination.** London. 1927.

صدرت الطبعة الثانية لهذا الكتاب سنة ١٩٣٠م ، ومنها طبعة pan Books 1978 المستخدمة فى هذا البحث .

(٨) **The Road to Xanadu.** pan Books. 1978, p 382 - 3.

(٩) **Elizabeth Schneider, Coleridge, Opium, and Kubla Khan Chicago, 1953, P24- 25.**

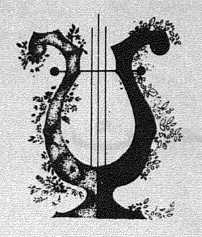
(١٠) فى المخطوطة التى ظهرت سنة ١٩٣٤م يكتب كوليردج الاسم Cubla وليس Kubla كما يظهر فى القصيدة المطبوعة وفى كتاب بركاس يرد الاسم Cublai وأحيانا Cublay

وبدلا من « خمسة أميال مضاعفة ترد «ستة أميال مضاعفة » وهى أقرب إلى « ستة عشر ميلا » فى كتاب الرحلات .

(١١) **Notebooks of Samuel Taylor Coleridge. Ed. K. Coburn, 2 double vols, London, 1957 - 62.**

(١٢) Samuel Taylor Coleridge, **Collected Letters. ed. E. L. Griggs 6 vols, Oxford, 1965 - 72.**

(١٣) Molly Lefebure, **Samuel Taylor Coleridge. A Bondage to Opium.** London, 1977.



الشعر :

شعر | كريسماس

اثنان .. لم يحتفلا بعيد ميلاد المسيح :
أنا .. والمسيح .

غرفتنا لم تنطفئ أنوارها عند انتصاف الليل
لأنها لا تعرف الأنوار !
غرفتنا لا تعرف الليل من النهار
عين المسيح فى دجاها قمر حزين
فى الصمت ينزف الدموع
يسوعنا فى حاجة إلى يسوع
يمسح عن جبينه كآبة الأحزان
لأنه فى عيده السجين
مدّ يديه ، لم تصافحا سوى القضبان ، والقضبان !

النور ميت بلا شواهد الذكرى ، بلا ضريح
أين المسيح ؟
أين ؟ يا من تجرعون باسمه الأنخاب
يا أيها الذين يرقصون فى ذكرى القتيل
استمتعوا بالرقص .. والأنغام .. والشراب
فالناس يرقصون دونما أسباب
لكنّ فى صفوفهم من يقرع الطبول ،
لحنا بدائيا !

الناس يرقصون فى مدينتى ؛
لأن غيرهم يصفقون !
ومن يصفقون قد لا يعرفون ..
من أجل من يصفّقون !
لا تسألوا أين يسوع وابتسامه الوديع
فمن رثاه ميتا .. لم يرثه حيا
يموت فى زنزانة بلاعيون
وضجة الميدان تنتهى إلى آذانه وتضمحل ..
صمتا خرافيا

أنا انتظرت أن يموت الموت ، أن يموت ..
أسكتُ فى لسانى الحروف حتى يورق السّكوت !
- هل تتكوّن الحروف فى فم مازال يمضغ اللجام ؟
أنا تركت طفلتى تجوس فى شوارع المدينه
تسألكم أن تبسموا لها ، مجرد ابتسام
لكن .. رددتم دونها نوافذ البيوت

لو كنت ريحا .. لاختنقتم حين لا تهب !
لو كنت نوحا فوق لجة الطوفان
طردتكم من السفينة !
لو كنت نيرون لطهرت قلوبكم .. على ألسنة اللهب !

لكننى أحبكم
أعرف أنكم تقاتلون من يحبكم
لكننى .. أحمل نعش الحبّ فوق كاهلى الصغير
أمشى به .. لعل هذا الجسد الهامد يوما يسير !
باسم الذين يولدون ميتين
ومن يضاحكون وجه الشمس فى الحقول
ومن يقاتلون دون سيف
ومن يضاجعون هذا الخوف ،
ينجبون منه كل صيف !
أسألكم أن تفتحوا الأبواب للمسيح
لكى تباركوا زمانكم به ، تعمدوا أطفالكم فى دمعه المنهل

أخشى إذا مرّ الربيع
وانفض رقصكم .. وخيّم الصقيع
يكون قد مات يسوع !

أمل دنقل (١٩٦٣)



محمد إبراهيم أبو سنة

شعر

عصفورة النور والبراءة

(إلى ابنتى « مى » وهى تنطق أولى الكلمات)

- « ماما » .... « ماما »
يهمس برعم حلم فى شفتىْ « مىْ »
يتفتح فى قلبى كون مِن أجنحةٍ
ينهمر ورودا وغماما
يتحوّل هذا الليل الأبكم أنغاما
« ماما » « ماما » « ماما »
تبتكر طريقتها فى خلق اللغة ـ الموسيقا
فى خلق مدار للأفلاك
غروبا وشروقا
يبصر حين يراها القلب الأعمى
يشتعل غراما

« ماما » « ماما » « ماما »
تتنزّل فوق فؤادى بردا وسلاما
وكأنى لم أسمع من قبل كلاما
تملأ روحى أفراح الحب الأول
ويبادلنى العالم حبا وهياما
« ماما » « ماما » « ماما »
من أجلك سامحت الأياما
من أجلك أعفو عن أحزانى
وأبارك فرحى
المجلّد للدنيا ،
صلحا وخصاما

يا ابنة قلبى
يا روح المطر الممتلئ حنانا
يسقى أشواق الأرض العطشى
كيف أحلْتِ حياتى بستانا
يا عصفورة نور وبراءة
يا رقصة جدول
تتزاحم فى شفتيه الأزهار
فى منتصف نهار . . . .
من ابريل
يا ظل « التوت » تداعبه الريح
يحنو فوق النيل

الأنهار تسيل
والأشجار تميل
والقلب يصلى حين تقول
« ماما » « ماما » « ماما »
تنبت فى دوحة عمرى
« زهرة »
تنقش فوق جدار القلب
فوق شعاع الروح
اسمك يا « مى »
اسمك يا « مى »

القاهرة : محمد إبراهيم أبو سنة



شعر

أغنيتان إلى روجا البَعيدة

(١) اعتراف

- أجلْ . . ! ،
ربما كنتُ أنساكِ بعض الأحايين . . ،
أو لا أكون حببتكِ قدر الذى تتَمنين . . ،
أو ربما قد تركتكِ . . ،
تبكين فى الليلِ وحدكِ . . ،
أو ربما ، ساعةَ الغضبِ المرِّ ،
أنى صفقتُ بوجهك بابَ المودةِ . . ،
بابَ الحنان الذى يحتويني . . ،
أجل . . ! ربما كنت قصّرتُ فى حق عينيكِ ،
إذ ترنوان إلىَّ بفجر المحبةِ . . ،
أو ربما . . ربما .
ولكنْ — وعينيكِ — ما فارقَ القلبَ يوماً هواكِ ،
وما غاب عن شفقى أو خيالى
ولا غاب عنى المحيَّا الوضىء ،
فقد كنتِ دوماً ببالى .

(٢) تشرّد

هبينى وجدتُ الدروب ،
التى ضيّعتْها خطاىَ . . ،
وأنى لقيتُ الوجوه التى ضيّعتْنى . . !
وأنى اهْتديتُ . . ،
لتلك البلاد التى شرّدَتنى . .
فأيةُ جدوى . . ،
إذا أنا ضيعتُ دربى إليكِ . . ؟
وأيةُ جدوى . . ،
إذا أنكرتْنى عيونُك فى صبحها . . ،
وادلهمّ بوجهى الطريقُ . . ؟
وحالت جدائلك الذهبيةُ . . ،
بين عُباب الردى . . ،
وانتشال الغريقْ . . ؟

الجزائر : عبد اللطيف أطيمش

عيد صالح

شعر | احتراق

(١)

فى المقصورة
كانت حلما مشتعلا
بالرغبات المقهورة . .
فى أردية العمر الرثة
وتجاعيد الزمن الأعجف
قلبى يرجف . .
يتلاشي المسرح والجمهور
قلبى يزحف
فوق بساط الوهج الممتد
بين المقصورة والمصعوق بآخر صف

(٢)

كغزال برِّى
ركضت حتى الإعياء
ضحكت فى استرخاء
صمت الكون
وجثوت أداعب خصلات فوق الوجه الساحر
تأخذنى عيناها فى بحر لُجِّىّ
قلبى يتواثب فوق الأمواج
عمرى يتكثف ، يتقاطر فرحا كونيا بركانيا
والزمن توقف . .
الزمن توقف

(٣)

قبل مجىء قطار الليل الوحشى
أتحصن بالصمت
أنظر فى اللاشىء
خشية أن تتلاقى النظرات
أنقر بأصابع ثلجية
فوق المنضدة الفارغة الأكواب
يجثم حزن أزلى
يعوى صوت قطار الليل الوحشى
أتهاوى . . أتفتت
أحشر فى عربات النوم
مزقا وبقايا أشياء

دمياط : عيد صالح

شعر | الأضلاع الناقصة دائمًا

(١)

قلتُ : يا صاحبى

عشتَ تحملُ نبعاً من الصدقِ

نخلاً من البرقِ

فيضاً من الحقّ

ظلاً يضىء بجبهتك النبويّة .

قال لى : إنّهُ عاش كالأنبياءِ

يقرِّبُ ما بين أرواحنا الظامئاتِ

وفيضِ السماءِ

ولم تستجبْ للنداءِ

نفوسُ البريّة !

(٢)

قلت : هل أنت يا صاحبى . .

قال : صمتاً ، تمهَّلْ

قلت : كيف تخافُ

ونهرُك مقتحمٌ عثراتِ الضّفافِ

بسكبِ الغمام النديّ إذا ما تهلّلْ ؟

قال : نازلتنى بسهامِ الكلام

وإنى مجرّدُ مشروعِ جدولْ !

ديرب نجم : حسين على محمد

الأخضر فلوس

شعر

صدى الأجراس الصّامتة

البرُّ برّك لو تشاء طويتَهُ ،
والأفق أفقكَ . .
لو تشاء زرعت فوق عِمَامة الشّمس المريضة نجمتينْ !
من أين ناداك البهاءُ
فجئت ملتهبا . يداك على مفاتيح البدايةِ
تحمل السرّ المقدّسَ . .
- هل قطعت بِحَارَهَا ؟ . .
والبرّ برّك لو تشاء جمعت بين الشاطئينْ !
هل نشوة الوطن المتوّج ما أحسُّ
أم الكواكب أعلنت أسرارها حتّى تصاعد من ترابِكَ
ما تراهُ كقطرة الماء المطهّرِ
فوق برعمٍ نجمتينْ !
- كيف اتّحدن ولم تكن لك آية بين المعارج ؟
أم تراك تهزّ رأسك كىْ تعلّمَ
مهرة القمرِ الحزين مدارهَا . .
- كيف اتّحَدْنَ ؟ . .
ألا ترى ثوب الغمامة حين يفصل
بين عينىْ عاشِقَينْ ؟!
الآن يكتمل النّصاب وسوف يأتى عاشقى
كى يجمع الطينَ القديمَ . .
ونلتقى رغم اشتعال البرزخينْ !
كم كان إيقاع القصيدة محرقا !
والبرّ برّك . .

لو تشاء بسطت بردتك البهيَّةَ . .
فوق أكتاف الشتاءِ
وقلت للشيء الحزين بداخل الطين : انكسرْ !
لكنَّ صوتك لم يجئْ . .
ينساب ينبوع الجبال ولا يسيل على اليدينْ
فكأنَّ وعدك خيمة فى الريح ،
يا ملكى المتوّج بالمآذنِ
ها أنا فى فسحة أخرى أشمّ دفاترى . .
وأدقّ أجراس المعابد . . اللّوىَ . .
فإذا أتيتَ رأيتنى وشما على زند «الحسينْ»
علّمتنى ثمّ استرحتَ على قبابك عاليا . .

وتــركـتـنى فى الـقـفـر ممـتـلـئـا بـالناس والـطرقـات . . والشّجنِ
أنـسَــلّ مثــل الـظلّ مـلتحفـا صمتَ القرى . . وخرائب المدنِ !
لم تغــونى ـ وهــواك فــاكهتى ـ تفّــاحـة . . فعــلام تخرجنى ؟!

الاسكندرية : الأخضر فلوس



سيمفونية طائر

عباس محمود عامر

أيقظَتنى نداءاتُ عينيك . .
تَبْدو طقُوسُ النّهار . .
وترقص عصفورةُ الحُلمِ . .
فرحَى . .
على أيكةِ الغيبِ . .
تنشدُ أغنيةً للبشارةِ . .
فى موكب للرَّفيف . .
وتسفرُ لى رؤ يتى
بعد عودتها من دوارِ الأفول . .
فأهجرُ كلَّ برُوج «الأنا»
وأحلّقُ فوق الغمَام . .
وعبر الشّمال إليكِ . .
فتبدينَ أنت بهذا البهاءِ . .
. . بهذا الضّياءِ . .
مليكةَ كلِّ الكواكب . .
يا من قرأتُكِ فى آيةِ الشّمسِ . .
إسماً لذاك الوَطنْ . . . أتصفّحُ قلْبى وذاكرتى
فأراكِ تجوبينَ عشقاً بنهرى
نقوشَ جنونٍ . .
على جسد الوعىِ . . لم تنْعدمْ . .
أتصفّحُ كونى . .
تكونينَ رايةَ ظفرٍ . .
ونصرٍ . .
ترفرفُ رغم المطر
وأحومُ كصقرٍ لأجلك . .
تاركاً الأغنياتِ . .
ودفْءَ الشّجر

ولأنّكِ أنتِ بلادى . .
خُلوداً . .
وجُوداً . .
يضمُّ البشر . . .

عباس محمود عامر

محمد علي الرباوي

شعر

هذا الجسد

جسدي قطرةً قطرةً يتساقط آه . . . أيُّ عاتيةٍ قد رَمَتْهُ على بعد شبرينِ من مخلب الشمسِ ؟ استطعتَ عبورَ الفيافي ولم تتوقف أمامَ المحطات بضعَ دقائقَ ؟ كيف استطعتَ التوغلَ في جوف ذاتي التي نسجت كفنين . لحلمك يا جسدي كفن « ولصحوك يا جسدي كفن » ، والفضاء أمامك يرسم نافذتين اثنتين ، فواحدة قد تسافر منها إليك ، وواحدة أغلقتها الشوارعُ واشتبكت مع كلِ الخيوط العناكبِ . كلُّ الفصول التي رافقتني تنازلُ قافلةَ الأهلِ . هذا النزالُ المكثفُ يجري على جسدي فَتَوَالَدَ فيَّ حنينُ الوقوفِ على طللِ الراحلين ، وهل في شوارع وجدةَ يا جسدي طللٌ دارسُ الوجهِ إلاّيَ ؟ همْ رحلوا موْهنا وبقايا الأثافيِّ في كتفي ، وسطورُ السيولِ على شفتي قصة هدمتني قراءتها .

جسدي مرتعٌ لصهيلِ الصدى ، هجرتْ ربعَه القطواتُ وأعطتْ لهذي الطحالبِ حقَّ التسكعِ في كهفِ ذاتي . لقدْ بشرتني الليالي بهذا العذابِ العظيم ، فخضتُ متالِفَه زمناً ذقتُ فيه لذيذَ التغرب يا صاحبي كم تغربتُ بين جزائر دنيايَ دهراً ببطءِ الفصولِ وتهتُ حياتيَ حتى استضأتُ بنار التتارِ وذاتيَ منها انسحبت وأخرجتُ أثقالَها للتنائفِ . يا صاحبي ، أنا رافقني اليتمُ رافقتُهُ زمناً . آهِ يا ليت ناقتك اليومَ تَبْرُكُ في مِرْبَدِي ، هيَ قد خرجتْ من ضفاف الخليج محملةً بسلال الصباح ، هي الآن آتيةٌ بسلال الصباح ، هيَ الآن مأمورةٌ أن تدك جباهَ الطواغيتِ . . هذي الجباهُ التي غربتني عن الأهل سوف تزولُ ، تزول ، تزول ويزهرُ هذا الجسد .

المغرب : محمد علي الرباوي

عماد حسن محمد

شعر

صبّارة والظلّ الميّت

استكانت ثورة الحرفِ لديا
خِلْت أنى أغزل الماء وأنى
فائراً كالنهر فى ثورته
فأنا من أنبأته الريح بالغيث
وأنا من وضأت عينى المنى
من تُرى أطفأ قنديل ؟ أمسى
نام عصفوراً بلا أجنحةٍ
علّمينى البوح .. ما علّمْتنى
باعنى مزمار داود الذى
أخبرينى .. ما الشياطين التى
طيرُ عينيكِ الذى واعدنى
فرّ من خنجرها منكسراً

من يُعيد الرغبة الأولى إليا
أحملِ الأضواء والحرف النبيّا
جامحاً كالريح .. كالخيلِ فتيّا
وما كنت كنوياً أو دعيا
فرأيت الفجر نهراً ذهبيا
بين جفنيكِ أنا أقرأ شيا
تسمل الأوهام عينيه ونحيا
غير ما أرضعتِهِ زيفاً وغيا
سكب الحرف على لحنى نديا
تمسخ الحرف صليباً أبديا ؟
ومشى بالحلم يروى مقلتيا
فنبئُ الحرف ما عاد نبيّا

اسكندرية : عماد حسن محمد

محمود عبد الحفيظ

شعر

يوميّات

(١)

احكى لكمُ
وأنا أعرف أن كثيراً منكم .. لا يعجبه شعرى
عفواً
هذا لا يحزننى
فأنا ..
- وأنا لست كغيرى -
أعرف قدر الناس .. .. وأعرف
أن كثيرا منهم ..
لا يعرف قدرى

(٢)

معذرة ..
إن كانت أغنيتى لا تحكى عنكم
فأنا ..
ما كان غنائى ..
إلاّ ليدوايتى .. .. .. منكم

(٣)

فى قريتى .. .. فى الليل ..
تنتعش الحواديت القديمة .. ،
والحكايات التى .. ؛
ماتت .. وشيّعها الجميعْ
فى قريتى فى الليل ينتصر الخريف على الربيعْ
يتبرد الأمل الذى أخرجتهُ للشمس أدفنه ..
.. .. يضيع !!

(٤)

كفروا بأمانيك ..
سخروا من أحلام لياليك ..
من دقات القلب المزروعة فيك
وبأكثر من ستيمترات لا تحلم
لترى ظلك فى دائرة .. ..
خالية من أى ظلال أخرى
لتؤكد للقلب المتعب ..
والمصلوب على بوابات الذكرى
أنك مازلت تعيش ؟
منتظراً ما يأتيك

(٥)

.. ويا طفلتى
أنت مازلت فى دورة الابتسام
أنت وجهطرى .. بهى .. ندىً
أنت وجه برىءٌ .. تفيض ملامحه بالحياء
يرفُّ على جانبيه السلام
.. ويا طفلتى ..
أنت مازلت لم تعرفى الاشتهاء

فاسكتى . .
واتركى للذين أدارت لهم ظهرها الأمنياتُ
. . الكلام

(٦)

مات عمى حَسَنُ . .
سارق الأحذية
شيعته إلى قبره أمُه . . . . . حافية

(٧)

حين كان الإله يخط على الأرض إسمى ؛ ؛
كنت أعرف . .
أنّ الشوارع فى قريتى تستعدّ
. . والبراكين فى جوفها ترتعد
كنت أعرف
أن الخفافيش فى وكرها تستبد
قلتُ : أبقى ، . .
هى الأرض . .
نجمٌ يطلّ ؛ ؛
تبول . . وتنبحه فى الطريق الكلاب
قال(والحرف يرفل فى باقة الفلّ) :
«يمضى إلى بيته فى السّحاب
لا يردّ
ولا يبتعد
لا يَمَلّ . .
إنما يرسل الريحَ روحاً
ويحيى الأملْ

ويميت الخراب

(٨)

كانت تصرخُ :
ياسندى . . ياأسدى
يا سبعى . . ياضبْعى
يا أملى . . يا جملى . . يا حمَّالَ الأحماااااالْ
قال أخوه :
يا سيدتى كُفّى
كُفّى . . لا تسمْعكِ ملائكة الأشغالْ

(٩)

فى منعطف الشارع مصباح . . تسكنه الأشباح
يرقص فى أحضان الليل المسحور
وأنا أتمايل فى دائرة النور . . أدور
يرسم ظلى فوق الأرض دوائر
تتخللنى
تتشكل دائرة النور رغيفاً
أتقيأ ما فى أمعائى . . وأدور
تصفر . . تصفر . . تصفر
تتشكل قرشاً
أرسم نفسى ملكا . . وأدور
أسقط . . أتمدد . . أسكن
يتعثر فىّ الأطفال صباحا
جسدا مطروحا
ويعودون إلى أهليهم بى . . . مليا ممسوحا

محمود عبد الحفيظ

تهيئى ، وحافظى على شموخك النبيل

محمد رضا . فريد

كنت أحاول الهروب .
معلّقاً صرت بصوتك الجليل يهبط القلب ندياً سيداً .
ويبدأ القنوت والصعود
ويبدأ العشب مدارات الحضور
أستقرئ الأهداب ،
أمتد أعانقُ البساتين . . . المرايا . . . الرغبةَ المشرَّعة
أخصبُ التوهجَ المثيرَ ،
أهتك القرار
أكون سيداً ،
وأقبضُ الينابيعَ . . . القلاع
تخطرن لى كل الحكايا
تعزفنى
أشتمّ فيها : همسَ الأسيف ، والرؤى العبير
جِلْسَاتنا فوق المقاعد الرخامية
وساعةُ الجامعة السمراء ترسم الغروب
والشارع الخلفى يطوينا لبيت الطالبات
والحافلات

لا عاصمَ اليوم سوى عينيك
فلتنزعى عن جسمك المحزون أوجاع البعاد
ولتنزعى من قلبىَ المسفوح غابات السواد
ولتهبطى أنثى المساء والخصوبة

فالبهو يرشو الرطوبة
والبهو ضال !
يشكو الخريف ، والنزيف ، والقيان النائمة
يلفظ أثداء الحسان النافرة
ليس لها من رايةٍ سوى احتراف الأرصفة
والبهو شارد !
حيطانه ــ الآن ــ تباشر التداعى
تغتال ما عُلِّق فيها من نقوشٍ وصور
لم يبق غير تميمةٍ ــ تحمل نكهةَ حُلْمنا ــ صامدةً ترف تحت سقيفتى ترقرت تُظلنى .
ماذا تريدين لعرشك السعيد ؟!
سيدةً ها أنت للقصائد . . . الملامح . . . الخرائط
ما نحةً ها أنت للمواسم . . . المباخر . . . المرافئ
ماذا تريدين لعرشك السعيد ؟!
هذى جيادى لم تنمْ تصهل شعراً وجوًى
هذى ربوعى ــ كلُّها ــ تجتاح ساحات المدينة

. . . . تجتاح دقات الزمن
ماذا تريدين لعرشك السعيد ؟!
هذى السبايا الفاتنات حول عرشك
يحملن للسمار أشعار الطواف
يقصصن للأطفال عن سر الشموخ

وكيف كان البحر يغلى !
وكيف صار البحر عنبر !
فلتهبطى
قصيدةً ممشوقةَ القد تفوح برتقالاً
نافورةً للعشق والشوق تسيل فى الورى
تسبيحةً صوفية فى خمرنا

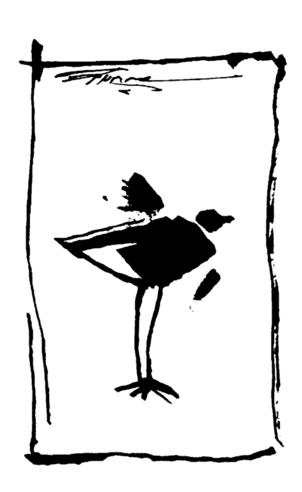
فى كلِّ يوم تُعقدُ المّراهنة
وتشهر القبيلة المساومة
ومارق الخضرة من عينيك يحمل الذهب
وسارق الخضرة من عينيك يحمل الكفن
حتى إذا ما غاض صوتك الرفيق فى قرارة السكون
أُصبح عارياً أُسامر الرماد
ولم يزلْ إزارِىَ البوْح وزادىَ السهاد
يلبسنى الليلُ وإيقاع الضياع
وينفذ الموج ويحتوى الشراع

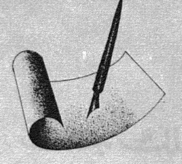
والشاطىء الوعد يطارح المدى
ويدفن النقوش والشذى

قومى وفجِّرى سكونك العقيم
براءة الأطفال تغرى بالوَهَن
صيرى نصالاً وحرائق
فالزمن الآتى يخبىء الذئاب والرمال والهجير

نوافذ الخلود ترسو فى دمى
مساقط الضياء تقعى فى دمى
فلتدخلى الآن دمى
فلتدخلى الآن دمى
أصنعك الآن لنفسى
تهيئى
وحافظى على شموخك النبيل

ملّوى : محمد رضا . فريد





القصة

المسرحية



بهاء طاهر

قصة أنا الملك جئت

(١)

فى خريف ١٩٣٢ تجهّز فريد بك للسفر . اعترض والده فضيلة الشيخ عبد الله القاضى بالمعاش . ساءه أن يغلق فريد عيادته الناجحة فى باب اللوق ويسافر للمجهول . لكنه لما رأى إصرار فريد على الرحيل باركه وأعطاه مصحفا صغيرا ليلازمه . أصر الشيخ عبد الله أيضا أن يصحب فريدا فى الرحلة راضى ، خادم فضيلته الخاص ، وليلة السفر أمّهما فى الصلاة معا ، وتلا دعاء مطولا وهو يضع يده على رأس فريد ، ثم مال وهمس فى أذن ولده سلّم أمرك تعد السكينة إلى قلبك .

(٢)

عندما تخرج فريد فى جامعة جرينوبل فى سنة ١٩٢٤ كان يحب مارتين طالبة الآداب هناك وتعاهدا على الزواج . لم يرحب الشيخ عبد الله بزواج فريد من فرنسية ولما جاءت مارتين إلى القاهرة فى شتاء سنة ١٩٢٥ (نزلت فى فندق شبرد وهناك قابلها الشيخ) ورأى وجهها البرىء كطفلة ، وتضرج وجنتيها بالخجل كلما وجه لها أحد سؤالا ، ومحاولاتها الدائمة للتهرب بعينيها الخضراوين أن تلتقيا بعينى أحد ، أسرت رقتها الشيخ عبد الله وقال لفريد على بركة الله . وفى أبريل سنة ١٩٢٥ سافرت مارتين إلى مرسيليا شبه مخطوبة لفريد . صحبها فريد إلى الإسكندرية ، ولوحت له بمنديل أبيض من فوق الباخرة وكان حول رقبتها إيشارب وردى يرفرف أيضا فى الهواء ، وكانت تلك هى النهاية .

رغم ذلك ظل الدكتور فريد يسافر كل سنة إلى فرنسا شهرا على الأقل لكى يرى مارتين . رفض أن يسمع أى حديث عن زواج آخر .

(٣)

دفن الدكتور فريد همومه فى العمل . من بين الأبحاث التى نشرتها له الجمعية الملكية فى لندن بحث بعنوان « ملاحظات أولية حول العلاقة بين ضعف عصب الإبصار والتعرض لضوء الشمس المبهر : حالات من صعيد مصر » وبحث آخر عن « ظاهرة توقف إفراز الغدة الدمعية (المفرزة للدموع) لدى الفلاحين المصريين فى قرية تونية» . ولما عرف كأنبغ طبيب للعيون فى القاهرة كان من بين المترددين عليه فخرى باشا ، رئيس جمعية أصدقاء الصحراء ، والمقرب أيامها من السراى . كان يشكو من التهاب فى عينيه يبدأ مع الربيع ، وعولج باستمرار على أنه رمد ربيعى دون جدوى . ولكن بعض أبحاث الدكتور فريد كانت قد توصلت لما عرف فيما بعد باسم الحساسية واستمر العلاج طويلا . وفى أثناء العلاج تحدثا كثيرا عن الصحراء . كان فخرى باشا يسميها الجنة الصفراء . قال إنه ليس غريبا أن معظم الرسل ، عليهم السلام ، ظهروا فى الصحراء أو عاشوا بها . قال إنها بستان الروح . وعندما كتب الشفاء لفخرى باشا على يد الدكتور فريد ، نجح فى وضع اسمه ضمن المرشحين لرتبة البكوية . وهكذا كان أصغر طبيب فى مصر يحصل على هذه الرتبة . ازدهرت عيادته بالوافدين

عليها من أنحاء القطر حتى اضطر أن يعلن أن العلاج لديه بالحجز المسبق . ولم يكن قد سمع بمثل تلك النادرة فى مصر من قبل فاكتسب هيبة وازداد الإقبال على عيادته .

(٤)

تراخت أبحاث الدكتور فريد . كان آخر بحث له فى سنة ١٩٣١ بعنوان « الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة » لم تنشره الجمعية الملكية ولا غيرها من الجمعيات . وصلته من الجمعية الملكية رسالة مهذبة ولكنها حازمة . قالت الجمعية إنها أسعدها أن تتلقى بحثه بعد أن عرفت عنه فى دراساته السابقة غزارة المادة الميدانية والتوثيق العلمى الذى يستند إلى التجربة والمشاهدة . وإذا كان البحث الأخير يستند إلى حدس مدهش (يمكن أيضا أن تقرأ الكلمة : « باعث على الدهشة ») فيبدو أنه مازال افتراضا أوليا جدا بحاجة إلى كثير من الجهد العلمى من الدكتور فريد ، إلا إذا آثر هو بالطبع أن يتفرغ لدراسة أخرى أوثق اتصالا بطب العيون .

كان ذلك هو أيضا رأى الدكتور حشمت زميله فى جرينوبل وأعز أصدقائه . قال له بدهشة هذا بحث تقدمه لقسم الفلسفة يا فريد لا لطب العيون . هذا تكهن لا أكثر ولا أقل . كيف يمكن أن تختزن ذاكرة البصر معارف من قبل الميلاد ، من قبل تكون الصور وانطباعها أصلا ؟ ثم سأله ما بك يا فريد ؟ فأشار الدكتور فريد إلى صدره . قال حشمت بشىء من الحذر مارتين ؟ فهز فريد رأسه وقال لا . جال حشمت ببصره فى العيادة . لم يكن شىء فى موضعه . أدوات الكشف والمراجع العلمية وعينات الأدوية متناثرة ومكدسة فى كل مكان . الشىء الوحيد الذى يذكر بعيادة فريد القديمة (فريد الذى كان منذ جرينوبل وقبلها صارما فى نظامه) هى الشهادة الجامعية المعلقة فى برواز فوق رأسه وإلى يسارها الزمالة من لندن وبينهما تلك اللوحة الغريبة . كانت لوحة لنقوش أو كتابة هيروغليفية فى صف مستطيل وتحتها التاريخ : أبريل ١٩٢٥ . عرف حشمت دائما من التاريخ أن تلك اللوحة لابد وأن يكون لها علاقة بمارتين فلم يسأل صديقه عنها . .

قال فريد بعد صمت : أتعرف يا حشمت ما هو أكثر شىء محزن فى هذه الأمور ؟ أبشع ما فيها أنك تألفها . فى السنوات الأولى كان يحطمنى أن أرى مارتين ملقاة فى تلك المصحة تتطلع إلى ولا تعرفنى . تفتح شفتيها وتخرج تلك الأصوات الغريبة وأسنانها مطبقة على بعضها البعض فتنهمر دموعى . الآن أرى ذلك . أراها وفى عينيها رعب يطفو فجأة وهى تجلس ساكنة فتنتفض وتفر من أمامى . أراها وأرى آخرين معها فى تلك المصحة ، كل ذهب عقله على طريقته فلا تنزل دموعى ولا تتحرك فى قلبى الشفقة . أسأل زملائى الأطباء فيقولون لى هذه حالات ثابتة . تلك كما تعرف طريقة للقول إنها حالات ميئوس منها . أبشع شىء يا حشمت ليس الحزن ولكن اختفاء الحزن .

قال حشمت لا تحسب أنى لا أعرف ذلك . عشت تجربة قريبة من تجربتك وفى نفس الوقت تقريبا لما ماتت أمى . قال فريد نعم ، أذكر أنك أيامها سافرت إلى إفريقيا ثم رجعت وفتحت عيادتك فى الإسكندرية . قال حشمت نعم ولكنك لم تعرف كل شىء . بالنسبة للجميع كنت مسافرا فى مهمة علمية ولكن الحقيقة شىء آخر . أنت تعرف أن أمى عاشت أرملة بعد زواج قصير وغير سعيد . كان حلم حياتها كله أن ترانى طبيبا وكان حلمى أيضا أن أتخرج وأنجح فتفرح مرة فى حياتها التى لم تعرف الفرح . ولكن ما إن تخرجت وعدت حتى جاءها التيفود . كنت إلى جوارها كل دقيقة ، أرطب جبينها بالثلج ، أعطيها الدواء الذى أعرفه ، أقبل جبينها وأقبل فمها كما لو كانت ستشفى لو انتقلت تلك الحمى منها هى إلىّ أنا . ولما ماتت ، لما تسربت من بين أصابعى العاجزة ، سألت نفسى ما جدوى الطب ؟ ما جدواه إن كان لا يستطيع على الأقل أن ينظم عشوائية الموت حين يأتى فى غير أوانه ؟ أى فخر أن نعرف كل التشخيص ولا نعرف إقامة العدل ؟ وقررت أيامها أن أنهى كل تلك اللعبة بطريقة معقولة . قرأت فى مجلة علمية عن بعثة من علماء الانثروبولوجيا تسافر لأواسط إفريقيا فتطوعت فيها طبيبا . ذهبنا إلى قبائل لم تعرف غير الأطباء السحرة . هناك لامست المجذومين . لدغتنى حشرات كانت أسرابها الهائلة تطير فى الجو كأعمدة سوداء من دخان . أصابتنى الحمى وجاءنى التسمم ولكننى رغم ذلك رجعت .

قال له فريد وماذا تعلمت من ذلك ؟

فقال حشمت لم يأتنى الموت لما سعيت له .

قال فريد نعم ولكن ماذا تعلمت ؟

قال حشمت هل من الضرورى أن أكون قد تعلمت شيئا ؟

عدت . هذا كل ما حدث . هز فريد رأسه ولزم الصمت . ومع ذلك فربما فى تلك الأمسية ، وهما يتبادلان ذلك الحديث ، اكتمل قرار فريد بالسفر . بالخروج إلى الصحراء .

(٥)

بينما تجرى الاستعدادات للسفر ، سأل شدوان ، الدليل الذى قدمه فخرى باشا للدكتور فريد ، ما هى وجهتنا فى

الصحراء ؟ اضطر الدكتور فريد إلى الكذب وقال إنه يريد أن يستكشف آثار واحة فى الجنوب الغربى من سيوة قرأ عنها فى كتب التاريخ القديم . قال شدوان إنه قطع الصحراء من مطروح إلى السودان ويعرف طرق القوافل القديمة . يستطيع أن يدله على الآبار الموجودة والآبار التى نضبت . يعرف كل النخلات فى الطريق والكهوف التى تأوى إليها الذئاب ، لكنه لم ير ولم يسمع من الأجداد عن أثر لواحة فى ذلك المكان . حذره شدوان من أنه إذا ترك طريق القوافل فى تلك المنطقة فهناك تيه فى الصحراء . قال إنه سمع عن رمال ليّنة متحركة وعن عواصف تحرك جبالا من الرمال طمرت إلى الأبد بعض القوافل التى ضلت الطريق . قال فريد إنه فهم كل كلامه وهو حر فى أن يصحبه أو يتركه ولكنه لن يعدل الآن بعد أن جهّز للقافلة كل ما يلزمها . انتابت الحيرة شدوان وقال : إنه أيًا كان ما يبحث عنه هذا الطبيب المشهور ، وأيا كان ما يجعله يغلق عيادته فى القاهرة ويمضى إلى هذا التيه فلابد وأنه شىء مهم . قال لفريد إنه أرضى ضميره بما قال ولكنه معه إلى النهاية . كان شدوان قد اتفق على مبلغ كبير ، ويتوقع مكافأة أكبر اذا ما اهتدى الدكتور فريد للشىء الذى يبحث عنه . ولما كان قد سافر كثيرا مع فخرى باشا الذى قابله لأول مرة فى مطروح فقد اعتاد على التصرفات الغريبة لأهل القاهرة .

(٦)

تلك كانت قافلة الدكتور فريد : أربعة حمالين من رجال الصحراء اختارهم فخرى باشا . سبعة جمال انتقاها شدوان من سوق الجمال فى امبابه بعد فحص دقيق لقوائمها وتجارب كثيرة لعدوها ولعاداتها . استبعد حتى الجمال القوية التى تأتى بتصرفات غريبة ، والجمال الأكولة ، والتى أظهرت تعلقا قويا بأصحابها . أحمال من التمر والسكر والشاى والخبز المجفف ومن الزيت . نصح شدوان أيضا بالسمن البلدى لأن رجال الصحراء يحبونه . لحوم مجففة ولحوم مقددة ولبن مجفف . قرب للمياه . مرشح للمياه . أدوية للإسعافات الأولية . خرائط ومناظير مكبرة وبوصلات ومعدات علمية لقياس أشياء مختلفة شرحها له فخرى باشا . الضوء والطيف والمياه الجوفية والمسافات والأبعاد وغيرها . وهذا بالطبع غير الخيام والأغطية واحتياطى العلف للجمال . واحتفظ الدكتور فريد ببعض جنيهات ذهبية فى حزامه للطوارىء .

ولما ذهب فريد أخيرا للحصول على تصريح السفر من جنكنز باشا قائد حرس الحدود شرح له الضابط الانجليزى ، الذى يلبس طربوشا ويفتل شاربه الأشيب إلى أعلى ، أنواع العقارب والثعابين التى تسكن الصحراء الغربية والأمصال المضادة لها . قال له إن أخطر شىء بالطبع هو الدفان الذى يسميه المصريون الطريشة (قال هذا بالعربية) . ثم قال له إذا تأخر إعطاء المصل عن أربعين ثانية فقل للمصاب وداعا ، ينتهى فى أقل من خمس دقائق . رفع جنكنز سبابته وقال إذا رأيت فى الرمل ثقبا غائرا بحجم إصبعى هذا فتحسن صنعا يا صديقى حين تتجنبه ، وقهقه عاليا ثم سأله بطريقة عابرة وهو يناوله التصريح عن سبب سفره . ولما قال له عن قصة الواحة هزّ رأسه وقال سمعت ذلك من فخرى باشا واندهشت . لم يسمع رجالنا عن هذه الواحة . بل إن اللورد هوارد المستكشف العظيم كان فى هذه المنطقة من عامين كما تعلم . لا أقول إنه مسح كل شبر ولكنه ، وأستطيع القول إنه حسن الاطلاع ، لم يشر من قريب أو بعيد إلى احتمال وجود هذه الواحة . أما لو انتهى الأمر بأن يكتشف طبيب عيون بارز واحة مجهولة فى منطقة لم تطأها قدم فسأقول إن طريق العلم يمر ببعض الغرائب .

ولما لزم فريد الصمت قال جنكنز باشا بابتسامة مفتعلة سأقول لك بصراحة ما قلته لفخرى باشا . لولا علمى بأن هذه المنطقة غير مأهولة لا عتقدت أن السراى تحاول الاتصال برجال القبائل فى الغرب أو ربما بالإيطاليين فى ليبيا . لم لا ؟ قال فريد بهدوء تستطيع أن تطمئن يا سعادة الباشا أننى لست من رجال السراى ولا من رجال الإيطاليين . أنا أحاول كما قلت أنت أن أحقق بعض غرائب العلم . وربما أكتشف شيئا آخر غير الواحة وله صلة بطب العيون . لن يزيد ذلك غرابة عن رجل خرج يبحث عن الهند فوجد أمريكا . قهقه جنكنز باشا من جديد وهو يقول بشرط ألا تكتشف لنا كارثة أخرى . وصافح الدكتور فريد بقوة متمنيا له «كشفا» سعيدا . مع ذلك لم يفارقه الشك . تابع فريدا ببصره وهو يخرج من مكتبه وقال لنفسه هؤلاء المصريون . لا سيما إذا درسوا فى فرنسا . . كان عزاؤه أن شدوان ورجاله فى سيوه سيخبرونه بكل ما حدث .

(٧)

فى أول الصبح ، فى يوم من أواخر شهر نوفمبر ١٩٣٢ خرجت القافلة من امبابه متجهة غربا . كانوا يلبسون جلابيب بيضاء وأغطية رأس مخططة يحيطها العقال ، وانفرد الدكتور فريد بسروال أبيض عريض كالسراويل السكندرية وحذاء جلدى عالى الرقبة . ولما زعق شدوان ونهضت الجمال الباركة فجأة وهى تتبادل الصياح شعر الدكتور فريد بقلبه يثب خفيفا فى صدره . على اليسار كانت الأهرام الثلاثة متوازية وزرقاء فى

نور الفجر . وبينما يخب الجمل ألقى فريد نظرة أخيرة وراءه على القاهرة . رأى قصور الزمالك المتناثرة وسط أشجار وحقول كثيرة . رأى مآذن بعيدة وعوامات بيضاء تصطف متجاورة على النهر تحت أشجار الكافور . قال وداعا . حاذاه شدوان فوق جمله وقال له إنه يتمنى لو انتهوا من كل شيء قبل أن تبدأ زوابع الرمال في أمشير فقال الدكتور فريد ضاحكا ، إنه يتمنى لو انتهوا قبل ذلك بكثير . وتنهد شدوان في ارتياح .

(٨)

في اليومين الأولين أحب الدكتور فريد الصحراء . كان ما يراه يختلف عن الصحراء التي يعرفها عندما يأخذ سيارته إلى الهرم ويعطي ظهره للمدينة متأملا بحر الرمال الذي لا يحده سوى الأفق . إحساسه بأن المدينة هناك ، خلف ظهره ، والسيارات التي تأتي بين الحين والآخر . وملامح هرم سقارة على البعد ، كل ذلك كان يعطيه إحساسا بالألفة . بأن الصحراء امتداد لمدينته وحياته . ولكن منذ اليوم الأول ، بعد أن غابت المدينة وراحت القافلة الصغيرة تشق طريقها وسط السكون المطبق بين السماء والرمال بدأ يعرف صحراء أخرى . يتابع حوارا بين الشمس والرمل . في الظهيرة يرى الصفرة تلمع ويرى أقواسا مذهبة ومتتابعة ترتسم في الأفق البعيد ، تتلألأ ببرق خاطف . وفي الغروب تنسكب في الوديان وبين التلال بحيرات وردية اللون وسط صفرة الرمال الشاحبة . ثم في الليل تبرق وسط تلك الرمال السوداء ذرات متفرقة ومتباعدة كماسات مدورة دقيقة . تفاجئه انبثاقات الحياة ، في شجيرات صبار تتعامد اسطواناتها الشوكية المركبة فوق بعضها البعض في توازن محيّر ، في طيور تحلق بطيئة وداكنة في الفضاء . يرى نزق الرياح إذا تنحت تلاً كرأس نسر أو تصنع كثبانا متتابعة ومتماثلة كأمواج فائرة تجمدت بغتة في الفضاء . وكان شدوان ينبهه إلى تلك المعالم حتى قبل أن تظهر ليطمئنه أنهم في الطريق الصحيح . وفي الأيام الأولى تحمس الدكتور فريد وبدأ يدوّن تلك الملاحظات في دفتره . وكان ذلك قبل أن يكف عن كتابة مذكراته . قبل أن يكتشف أن تلك أيضا ليست هي الصحراء . إن الصحراء ليست شيئا آخر غير الصمت . صمت ما قبل الخليقة . قبل أن تظهر أمواج البحر وجنادب الزرع وصيحات الحيوان وأصوات البشر . صمت لم يكن يقطعه حفيف أخفاف الجمال الرتيب على الرمل ، ولكن أصوات الرجال وحدها هي التي تجرحه . صمت رده إلى نفسه (هل كان قد خرج ليهرب منها أم ليبحث عنها ؟) رده إليها بالكامل وعاده وجه مارتين القديم الذي كاد ينساه . مارتين بقبعتها البيضاء التي تزين حافتها دائرة من زهور وردية .

يسيران معا في حديقة الجامعة هناك في جرينوبل . يمسك يدها الناعمة الرقيقة ثم ينحني فجأة ويقتطف وردة من حوض الزهور . تتلفت حولها بذعر أن يكون قد رآه أحد . تضم الوردة إليها وتقول تعلم أن ذلك ممنوع فيقول نعم ممنوع إلا بالنسبة لك أنت . في جنّتك أنت تعيش الوردة في صحبة أجمل فتستدير إليه ، تحيط عنقه بذراعيها وتقبله والوردة بين قلبها وقلبه . يأتيه خاطر فيقول لو أن وردة الحب لا تذبل أبدا . تبتعد عنه في انزعاج وتقبض على يده . تسأله لم تقول ذلك ؟ يقول أخشى إن جئت معي إلى مصر أن تشتاقي للعودة هنا ؟ رأيت من ذلك الكثير هناك . تغرورق عيناها الخضراوان بالدمع . تسأله حين ترجع أنت إلى مصر هل ستشتاق للعودة هنا ؟ فيقول إن بقيت أنت . قالت وكيف أبقى أنا إن ابتعدت أنت ؟ أنا بدونك لا أكتمل . يدي لا تجيد الإمساك بالأشياء وعيني ترى الأشياء ناقصة . أنا بحبك فقط أكتمل . لم أعرف من الرجال غيرك ولن يكون سواك . وكانت تقول ذلك وهي ترتعد بالفعل فضمها إليه واكتملا وقال لن يفرقنا شيء .

وفي حديقة بيتها الريفي ، إذ يمشي مع أبيها في ذلك الغروب يقول له أبوها طلبت أن أراك وأحمد الله أن عرفتك . كنت أخشى على مارتين دائما من الحب . وداعتها ليست من هذا العالم . ثم وهو يضحك على الأقل لم ترثها من أمها ولا مني . نحن كما ترى فلاحون بسطاء وكل جيرتنا كذلك . كان لابد أن يأتي طالب طب من مصر لكي تجد مارتين السلام . كنت أعرف دائما أنها ستحلق بعيدا ولكني سأكون مطمئنا عليها وهي معك في مصر . سترعاها جيدا ، أليس كذلك ؟

وفي الصحراء كان وجه مارتين في كل مكان . .

في التماعات السراب البعيد وفوق التلال وفي وميض النجوم . وفي الصحراء كان فريد يصلي كثيرا في الغروب ويبكي وحيدا في الليل .

(٩)

في سيوة لم يكن الكابتن باتريك يميل للمزاح مثل جنكنز . استقبل الدكتور فريد وشدوان في مكتبه الواقع وسط حديقة من النخل وأشجار الزيتون وقال وصلتني رسالة غريبة من القاهرة . يقال إنك تريد أن تمضي غرب طريق القوافل فهل هذا صحيح ؟ كان يتحرك في الغرفة بقميصه الكاكي والشورت القصير وهو يمسك في يده اليمنى عصا لها طرف جلدي وبيده الأخرى منديلا أبيض . كان يجفف وجهه ورقبته باستمرار من عرق لا وجود له . ولما سمع ردّ فريد أشار هو أيضا إلى اللورد

هوارد . قال إن هوارد نفسه تراجع عن المضى غرب طريق القوافل . ضرب على المائدة بطرف عصاه الجلدى وقال هنا سيوة . هنا فى الجنوب الكفرة والفرافرة ومضى الآن يرسم بعصاه الخريطة الوهمية بشىء من البطء وقال وهنا فى الغرب جغبوب وهى ، كما تعلم فى ليبيا . هذه كل الواحات فى المنطقة فأيها تريد يا دكتور .

قال فريد بحزم أعرف جيدا خريطة مصر وخريطة ليبيا يا كابتن . التصريح الذى معى من القاهرة يحدد المنطقة التى سأحاول اكتشافها . ولابد أيضا أن تكون قد وصلتك صورة منه . غير باتريك لهجته قليلا . قال فى هذه الحالة يا دكتور أعتبر أنى أخليت مسئوليتى . هذا الدليل هنا يعرف أن المنطقة خطرة (هزّ شدوان رأسه مؤمّنا على كلام الكابتن) ويؤسفنى أن أقول لك إنه لوحدث شىء وهذا أكثر من محتمل ، فلن أستطيع إرسال بعثة إنقاذ . هذا يتجاوز سلطتى .

قال فريد أنت أوضحت نفسك تماما يا كابتن ، وسأخرج فى رحلتى بمجرد أن ترتاح الجمال .

ولكن تلك على ما يبدو لم تكن هى النهاية مع باتريك . اتضح أن الجمال يلزمها وقت طويل لترتاح وترعى . وقال شدوان إنه يجب تغيير ثلاثة منها على الأقل ، ولهذا فلابد من انتظار سوق الجمال القادم . وفى سيوة تزوج راضى ، الذى ظل أعزب حتى سن الخمسين ، من بدوية يتيمة ولكنها شقراء وجميلة وعندما جاء يطلب إذن الدكتور فريد سأله من عرّفك عليها ؟ فقال شدوان . سأله ولكن أين أهلها ؟ فقال راضى هى يتيمة من نواحى مطروح ، ربوها هنا فى سيوة وتعمل مثلى فى البيوت . تحرى فريد عنها وعرف أنها تعمل فعلا فى بيت شيخ لا يشوب سمعته شىء فأعطى لراضى نقودا ليدفع مهرا وليتجهز . وفى ليلة العرس أعطى هدية لراضى ولعروسه ، جنيهات ذهبية ، وذبح ضأنا . شهد على العقد وحضر فى العراء رقصا بدويا وغناء .

كان بدر فى السماء فمشى وحده بعد العرس . لم يذهب إلى الاستراحة الحكومية التى يبيت فيها ، لكنه سار مخلفا وراءه البيوت الطينية وأشجار النخيل والآبار التى تصنع حولها بحيرات صغيرة تتلألأ بنجوم بارقة فى الليل . مشى حتى واجه من جديد الصحراء الممتدة والقمر . وهناك مرة أخرى وجد مارتين التى أوشك وجهها أن يغيب عنه فى تلك الواحة الريفية . رآها فى القاهرة وهما يرقصان معا على موسيقى التانجو فى صالة شبرد . تقول له منذ تركت فرنسا لم أسمع الموسيقى . كنت أسمع الآلات تعزف لكنها لا تصنع نغما . اليوم فقط يرقص قلبى بالموسيقى . يراها فى قطار الصعيد وهما فى طريقهما إلى الأقصر تتطلع بدهشة إلى النيل وإلى القرى الفقيرة على جانبيه ، تقول كأنها قرية واحدة تتكرر كل حين . صنع النيل النموذج ورماه على جانبيه فى الشمال كما فى الجنوب . تلك وحدة مصر المقدسة . وفى الكرنك إذ تضع رأسها على كتفه وهما يعبران بهو الأعمدة ثم تتركه فجأة . تلف حول نفسها ، تشرئب برأسها وتدور بعينيها مع تيجان الزهور العملاقة ثم تقول والدموع تملأ عينيها لم خدعتنى ؟ ويسألها بدهشة خدعتك كيف ؟ فترد قلت لى إننى يمكن أن أسأم البقاء هنا ؟ ما ظنك بى ؟ . . لم أشعر أبدا أنى قريبة من حقيقة الحياة ، من الفرحة ومن الجلال كما أشعر وأنا هنا . ثم جرت إليه . تضع رأسها فى حضنه وتغمض عينيها كأنها لا تحتمل بالفعل كل ذلك الفرح . ثم قالت بصوت خافت لا أعرف كيف سأحتمل هذه الشهور فى فرنسا قبل أن أرجع إليك هنا ، لكى نتعمّد فى النيل والمعبد ثم نكتمل .

وهناك فى الصحراء ، وسيوة من ورائه قال فى همس مارتين لم جئت بى إلى هنا ؟ ولم يكن قد عرف الجواب بعد .

(١٠)

مضت أيام بعد أن تزوج راضى ولم يجد شدوان الجمال التى يريدها . ولكن فى اليوم العاشر من بقائهم فى سيوة قال الدكتور فريد لشدوان إنه فى الصباح سيركب جمله ويخرج . سيمضى وحده حتى لو تخلف الجميع . قال ذلك أيضا لراضى وألح أن يبقى مع عروسه لكن راضى قال إنه سيتبعه ولو مشى فى الصحراء حافيا على قدميه .

وفى الصباح كان عند جمله ومعه متاعه الضرورى . لكنه وجد أيضا شدوان وراضى وبقية الرجال .

كان فخرى باشا قد قال له هذا السفر نداء .

(١١)

لم يكن فى الصحراء جديد للدكتور فريد وهم يمضون فى طريق القوافل بعد أن تركوا سيوة . لم يكن هناك ما يزعج . على العكس كان الجو فى النهار لطيفا وقد كسر الشتاء حدة الشمس ولاحظوا فى الطريق مزيدا من بقع العشب الأخضر تمتد وسط الرمال . وقال له شدوان هذه ضفاف سيول . وفى اليوم الثانى شاهدوا على البعد قطيعا من غزلان مرقّطة ترعى . كانت دوائر بيضاء كزهور متفتحة وسط جلدها البنى . وما إن أحست بهم الغزلان من بعيد حتى فرت بعيدا واختفت ولكن تخلّفت منها واحدة كانت تثنى ساقا أمامية وتحجل . هلل

الرجال وأناخوا الجمال وجروا نحو الغزال الذى ظل يحجل ويتعثر حتى أمسكوا به . حاول فريد أن يوقفهم فقال له شدوان وعيناه تبرقان هذا صيد حلال يا دكتور . وبسرعة كان الرجال قد أمالوا الغزال على الأرض وأشهروا سكينا . رأى فريد دما قانيا يفرش الرمل الأصفر ويغوص فيه على الفور . رأى عينا مفتوحة ورأى لسانا يطفر . وتوقفت القافلة حتى شووا الغزال . ولما حملوا إلى فريد وهو يجلس فى ظل جمله البارك قطعة من الشواء شكرهم وقال إنه لا يأكل لحم الغزال ، حاول راضى أن يفعل مثله لكن الرجال جذبوه وسبّوه فى مزاح ثقيل فجلس معهم فى دائرة على الأرض وراحوا يمزقون بأيديهم لحم الغزال .

ولم يتكرر مرح الرجال بعد ذلك . كلما اقترب طريق القوافل من نهايته ازدادوا صمتا . لم يعد يتردد غير صوت الجمال التى راحت تجأر بأصوات كالنواح وهى تميل بأعناقها . وعندما تركوا الطريق المعروف وتوجهوا للغرب وتوغلوا مسيرة نصف يوم فى أرض وعرة بركت جمال الجمالين الأربعة على الأرض ورفضت أن تقوم . علا صراخ تلك الجمال وبات ينذر بالشر . وسمع الدكتور فريد شدوان وهو يسبّ الرجال ويقول لهم أشياء بلهجتهم التى لم يكن يفهمها جيدا . سأله فريد عما يحدث فأشار بيده متهما الرجال . قال أولاد اللئام هؤلاء جعلوا جمالهم تعاشر نوقا فى سيوة وهم يعرفون أن الجمال ستحن إلى نوقها وترجع بعد أيام . قال فريد وما العمل ؟ فلوّح شدوان بيديه يائسا . قال لا فائدة . لن تقطع هذه الجمال خطوة بعد الآن إلا فى طريق الرجوع . قال فريد يمكنهم أن يرجعوا . سأله شدوان وأنت فقال فريد سأمضى ولكن تستطيع أنت أن ترجع معهم لو أحببت . ولم يكن فريد نفسه يعرف الآن سبب إصراره على الرحيل غربا .

بان التردد فى عينى شدوان . ولكنه أخيرا مضى إلى الرجال واتفق معهم على شىء أخذ منهم بعض الأحمال ووزعها على الجمال الثلاثة الباقية ثم عصب عيون تلك الجمال الثلاثة . قال اتفقت معهم أن يبقوا كما هم إلى أن نرحل . الآن لن تراهم جمالنا ولكن لو أحست بهم يرجعون فسترجع هى أيضا مهما حاولنا . هيا يا دكتور . يجب أن نرحل بسرعة فلن تمشى الجمال طويلا معصوبة البصر .

مع ذلك ظلت الجمال الثلاثة تسير ببطء وهى تجأر ، تدور بأعناقها وتلوى أشداقها لكنها هى أيضا تبعت النداء .

(١٢)

فى اليوم التالى كانت الصحراء كالحة . لم يبق هناك حتى اللون الأصفر . كانوا الآن يقطعون الطريق وسط تلال ترابية اللون كالرماد تسفى ذرات ناعمة تخز الجلد كالإبر ويمشون فوق أرض بنية بلون الصدأ لثّموا كل وجوههم وغطّوا عيونهم ليقوها من تلك الذرات دون جدوى . ولم يعد شدوان الآن يقود ولكنه يتبع الدكتور فريد الذى يحمل بوصلة ويتجه باستمرار إلى هناك : إلى الجنوب الغربى . كان فريد الآن قاسيا . لم يبال بانفجارات شدوان العصبية الذى راح الآن يسب جمله طول الوقت . لم يستمع إلى توسلاته بين الحين والآخر أن ينيخوا الجمال ليرتاحوا قليلا . كان يوزع عليهما الطعام والماء بمقدار . لا يبقى دقيقة أكثر مما يلزم للنوم ولكى ترتاح الجمال . وكانت الجمال قد كفت عن الصراخ وبدا فى عيونها الواسعة تعب ويأس . وفى الليلة الثالثة وهم يلتحفون منكمشين فى برد الليل القاسى سمع شدوان يقول لراضى سنهلك . فردّ راضى باستسلام هذه مشيئته . قال فريد لنفسه خيرتكما أن ترجعا فلم تفعلا . إن كنتما أيضا تتبعان نداء فلا تشكوا .

وفى اليوم الرابع كانت الأرض تصعد بالتدريج وتمتلىء بقطع صغيرة من الحجارة ومن الزلط . تحتم عليهم أحيانا أن ينزلوا من على الجمال وأن يخففوا عنها أحمالها . كانت الجمال تتعثر وترتكز على ركبها وتوشك أن تنزلق . ولما انتهوا من ذلك الصعود عادت الأرض تنبسط أمام عيونهم محيطا من رمال صفراء . رمال تمتد إلى ما لا نهاية وتتجمع أحيانا فى كثبان أو تلال . جلس شدوان على الأرض وهو يلهث وإلى جواره راضى وقال فى يأس عميق إلى أين تأخذنا يا رجل ؟ لن نعرف الآن أن نعود حتى لو أردنا .

ولكن لا رجعة الآن . البوصلة والمسير . لا يهم الجو الذى تغيّر فى تلك الأيام الأخيرة . لا تهم وقدة الشمس اللاهبة التى تصبح فى الظهر قرصا أبيض كالحديد المحمى . لا تهم برودة الليل التى لا يجدى فى توقيها كل ما لديهم من غطاء . البوصلة والمسير الرمال ثم الرمال ولكن فى اليوم التالى لاح لهم فوق أحد التلال ، أو توهموا ، ذلك الشخص النحيل الذى يلبس ثوبا أصفر مهلهلا ويمسك فى يده عصا . كان شدوان هو الذى رآه . صرخ بأعلى صوته . . يا رجل . . يا ولد . . يا زول . وعلى صوت ندائه التفت فريد وراضى إلى حيث يلوّح بيديه فلمحا خيالا يختفى .

قال شدوان وهو يتجه لفريد سامحنى يا دكتور . سامحنى . لم أكن أصدق . . . ولكن الآن . . وهذا الشخص . . لابد أن هنا واحة . . هنا بشر . . هنا واحة . . دعنى أقبل يدك . . كان يصرخ . . كان يتواثب فوق جمله . . تنزل من عينه دموع فتخطّ مجريين وسط وجهه الملطخ بالتراب .

(١٣)

وجهوا الجمال الآن ناحية التل . داروا حوله لكى لا يشق صعوده على الجمال المجهدة . ولكن عندما وصلوا لم تكن هناك واحة . تابعوا آثار الأقدام إلى أن اختفت فى موضع بدا وكأنه ممر كان مرصوفا بحجارة بيضاء بقيت آثارها . وهناك على البعد ، فى نهاية ذلك الممر ، تجلت أمام عيونهم تلك العمد الوردية ، ذلك البناء الذى يمتد نقشا من حجر فى الفضاء اللانهائى . .

شهق شدوان وقال بصوت لا يكاد يبين . لم أخفيت عنى ما تبحث عنه يا دكتور ؟

(١٤)

كان المعبد جديدا كأنما انتهى العمل فيه بالأمس . قال سـران بانبهار لفريد كان مطمورا بالرمال ثم انكشفت عنه . فكيف عرفت مكانه ؟ كان المدخل ناحية الشرق تصعد اليه خمس درجات من حجر ويتوسط أربعة أعمدة من جرانيت وردى ، عمودان فى كل ناحية . وإلى يمين المدخل ويساره جداران كبيران نقشت على كل منها صورة لفرعون نحيل ولكنه بدين البطن . فوق رأسه قرص الشمس يرسل أشعة حمراء متوازنة كالمروحة على تاج الوجهين . وفى الداخل كان المعبد مسقوفا ولكنه منير ، تتخلله الشمس من فتحة فى سقفه فتضىء بهوا مستطيلا . وعلى كل من جانبى البهو أعمدة عليها داوئر متعاقبة من رسوم حية الألوان . اندفع شدوان متجاوزا البهو وقال الذهب فى الداخل وتبعه راضى . لم يكن ذلك كالمعابد التى رآها فريد من قبل . كانت هناك صورتان كبيرتان متقابلتان ومتماثلتان لذلك الفرعون على جدارى البهو المستطيل وهو يجلس على مقعد لا مسند له ، جسده مصبوغ بلون نحاسى وعيناه محددتان بأقواس سوداء كأنهما مكحولتان . حول وسطه ، وتحت بطنه مئزر أبيض شفاف يكشف عن ساقيه النحيلتين . كانت إحدى يديه متدلية إلى جانبه تمسك بمفتاح الحياة والأخرى ترتفع كأنما فى ضراعة أو استفهام وكان قرص الشمس وأشعتها هناك أيضا فوق تاج الملك بلونيه الأبيض والأحمر . لم تكن هناك صور لآلهة أو آلهات . لم تكن هناك صور لأشخاص ، عدا هاتين الصورتين الجداريتين . وتحت كل منهما كتابة هيروغليفية من أنهر طويلة متجاورة . الرسوم على الأعمدة كانت لزهور ملونة ومتفتحة من كل لون وطيور محلقة ذات أجنحة مزخرفة .

وحين أوشك فريد أن ينتهى من بهو الأعمدة ويعبر سلالم حجرية تفضى إلى جزء آخر من المعبد قابله شدوان وراضى . قال شدوان فى خيبة أمل لا ذهب هناك . رجال واحتك يا دكتور أتوا على كل الذهب . لا شىء غير أصنام كثيرة بهذا الشكل . كان شدوان يحمل فى يده تمثالا صغيرا لنفس الفرعون ببطنه المتدلية قابضا بيده على مفتاح الحياة . ولما صعد فريد السلم وجد بالفعل ثلاث حجرات متجاورة . اليمنى خالية ولكنها تحتفظ برائحة عطرة . وفى الحجرة الوسطى صورة مذّهبة لقرص الشمس تعلوها فتحة فى الجدار وفى اليسرى تلك التماثيل الصغيرة للملك على قواعد أسطوانية . قال شدوان لفريد بلهجة مواسية وثلاثتهم يعودون إلى البهو ولكن هذه الأصنام يادكتور تساوى ذهبا أيضا . الأجانب يشترون أصنام (المساخيط) بالذهب . قال فريد وأين نجد هؤلاء الأجانب ؟ فمال عليه شدوان وقال فى همس وكأن هناك من يمكن أن يسمعه فى ليبيا يادكتور . الإيطاليون يدفعون أى مبلغ تطلبه . هنا ستستولى الحكومة على الأصنام ولا تعطينا شيئا .

قال فريد لشدوان أنا لن أذهب إلى ليبيا . حيّرت ابتسامته شدوان فقال وهو يلوح بالتمثال فى يده إذن كيف نتصرف فى هذه الأصنام ؟

ولحظتها أظلم المعبد فجأة فصرخ راضى وصرخ شدوان وسقط التمثال فى الأرض محدثا دويا . ولكن بعد ثوان دخلت الشمس المعبد من جديد من فتحة الغرب .

(١٥)

أناخت الجمال فى ظل المعبد وراحت تلوك أشداقها وتطلق أنينا . كان ذلك هو الصوت الوحيد الذى تصدره منذ كفّت عن الصراخ وصارت بدورها جزءا من الصمت .

دار فريد حول المعبد . لم تكن الأعمدة الخارجية التى بهرته أول ما رآها أعمدة حقيقية . كانت نحتا لأعمدة وسط صخر جرانيتى مصمت يصنع سورا حول المعبد . كانت أنصاف أعمدة تبرز من الصخر بين تجاويف غائرة ومتساوية : عشرة أعمدة فى كل جانب . وسأل فريد نفسه فى دهشة ، كيف حدث ذلك ؟ فى كل مسيرته فى تلك الصحراء لم ير صخرا من جرانيت فهل يعقل أنهم جلبوا هذه الكتل من الشرق وأقاموها هنا ؟ ولماذا ؟ . . حول المعبد من كل النواحى كانت الرمال المنبسطة والخلاء فكيف أقيم ؟ . . لفتت نظره أيضا عمارة المعبد الذى كان خماسىّ الأضلاع على عكس كل المعابد المصرية التى رآها مستقيمة الزوايا . هنا كان البناء الرئيسى مستطيلا ولكن ظهر المعبد كان من ضلعين يلتقيان كرأس مثلث ، وفى كل منهما خمسة أعمدة منحوتة . كان المعبد بالغ الجمال والرقة من الخارج وفى الداخل ، ولكنه كان غريبا فما معناه ؟

عاد شدوان وراضى قبيل الغروب وكانا يلهثان . قال

شدوان لا أثر لواحتك يا دكتور . لا أثر للرجل الذى رأيناه . لو لم أر آثار أقدامه لظننته شبحا . لا شىء غير هذه الرمال هنا وهناك . لا شىء غير تل ثم رمال فى كل مكان فمتى سنرحل ؟

قال الدكتور فريد فى حسم أنا باق هنا . تطلع إليه شدوان صامتا . لكن عينيه قالتا ما يريد .

(١٦)

فى الليل رحل شدوان وراضى . كان فريد يرقد داخل المعبد وسمع همسهما خارجه . سمع معظمه على الأقل . كان شدوان يقول لن نأخذ غير هذه الأصنام والماء والتمر . وسمع راضى يسأل وماذا أقول لأبيه ؟ . . وشدوان يقول فى ليبيا ؟ . . ستصبح من الأغنياء . . ستلحق بك زوجتك . . ستكون شخصا آخر . وسمع راضى يسأل برهبة . . فى هذه الصحراء ؟ وشدوان يردّ فى ثقة سأتبع النجم وسنذهب إلى ليبيا . ولم يسمع كل سؤال راضى بعد ذلك سمعه فقط يقول وإذا . . ؟ ولكنه سمع شدوان يرد نقتله .

وصل إليه بعد فترة ضجيج جملين يتحركان . كم شدوان الجملين فلم يصدرا صوتا ولكنه سمع ارتطام الأمتعة وخبب الأخفاف فى الرمل وهى تبتعد فتنهد فى ارتياح . جلس فى الظلمة وقال إن يكن هذا هو النداء فها أنا قد لبيت . إن تكن هى النهاية فلست أخافها وإن تكن بداية فسوف أتعلم .

بعد مدة خرج من المعبد وكانت السماء مزدحمة بالنجوم حول هلال نحيل . . وجد جمله هناك ورأى قوائمه مقيدة . أنزل من فوقه الأحمال . كان هناك ماء قليل وتمر قليل وصندوق معداته وأمتعته . فك الحبل عن قوائم الجمل وأمسكه من مقوده ثم وجهه إلى الطريق . قال الآن أدرك صاحبيك قبل أن يفوت الوقت . وعاد إلى داخل المعبد . كان قد أضاء شمعة تصنع بين الأعمدة نورا مرتعشا وظلا مرتعشا فأطفأها ورقد فى الظلام والصمت .

(١٧)

فى الرسالة الأخيرة قالت مارتين قل لى لم صرت أخشى الضوء . قل لى لماذا أسدل الستائر كثيفة فى النهار وأحب الليل ؟ . . لماذا صار النور يجرح عينى ؟ . . ستغضب منى ولكنى لم أذهب إلى امتحان الكلية الأخير . لم أستطع قل لى ماذا كان يمكن أن أفعل ؟ . . لم أستطع . غضب أبى فلا تغضب أنت . قل لى أنت يا نورى البعيد ، أيها النور الوحيد الذى لا أخشاه (ولكن لماذا أنت بعيد ؟) . . قل لى لماذا كان يجب أن أذهب ؟ . . الآن وأنا أكتب اليك غنى طائر فى الليل . غرد الطائر فى الليل صوتا حزينا مثل قلبى . لا تغضب ولكنى أستحلفك أقبل يدك النبيلة ، أنت يا من تعرف قل لى لماذا صرت أخاف الضوء ؟ . . كانت زهرة تريد أن تصبح ملكة الزهور ولكن . . لننس ذلك . هل ستقول لى ؟

وقبل أن يقول لها ، قبل أن يحاول حتى أن يقول جاءته الرسالة الأخرى . قال أبوها أكتب لأنى أريد أن أحرّرك . جزء من نفسى كان يعرف طول الوقت أن هذا سيحدث فلا تلم نفسك . أنا أيضا أحتمل فى صبر .

(١٨)

فى الصبح استيقظ فريد على شعاع يضرب وجهه . رفع رأسه فرأى حزمة من الشمس تنفذ من فتحة عالية فى الشرق فوق المدخل توازى فتحة الغرب تمتم دون أن يدرى صباح الخير يا مارتين .

وكان ذلك الصباح فى المعبد هو اليوم الأول الذى لم يحلق فيه ذقنه . حرص منذ بدأت الرحلة أن يبدأ يومه بتلك الحلاقة . ولما شحت المياه صار يحتمل الموسى الجاف على جلده . كان يشجعه وهو وسط الرمال والخلاء أن يواظب على عادته فى المدينة . هذا الصباح مدّ يده وسط صندوق أمتعته وسحب الموسى . نظر إليه وأعاده إلى مكانه . أكل قليلا من التمر وشرب قليلا جدا من الماء . تجوّل فى المعبد . توجه إلى الجدار وأخذ يتأمل الفرعون بوجهه المستطيل وشفتيه المكتنزتين . وضع أصبعه على الكتابة المنقوشة تحت صورته . قال أنا أعرف هذه الحروف هاتان العينان المتجاورتان تنطقان اليوم فى مارتين وهذه الريشة القائمة هى الألف . ذلك ما علّمه اياه صديقه عالم الآثار الذى أهداه اللوحة الهيروغليفية المعلقة فى عيادته «فريد يحب مارتين» . نعم نصف الدائرة العلوى هذا هو التاء فى مارتين ، وهذا الخط بقمته الملتوية . . . تراجع فريد فجأة . تطلع إلى عينى الفرعون ويده الضارعة . قال إذن فهذا هو ما تريد ؟ أهذا هو ؟ ولكن لم يبق وقت . لم يبق ماء .

(١٩)

ذهب فريد إلى صندوق أمتعته . أخرج دفتر مذكراته وقلمه . استرجع اللوحة التى يحفظ رموزها . كتب حروف مارتين وفريد متفرقة ، كتب حروف الفعل يحب . عاد إلى الحائط قال لنفسه وحتى لو عرفت كل الحروف فكيف سأفهم المعنى ؟ كيف سأعرف تصريف الأفعال ؟ ولكن بينما كان يقول ذلك راح ينقل على الورق بسرعة وبدقة كل الحروف والرموز التى تنقصه . لم يبق وقت .

(٢١)

أجهده الوقوف الطويل وقلة الماء والأكل . كان يقف هناك فى المعبد ، فى النور الواني الذى يسبق الغروب ، وشعاع من شمس حمراء ينفذ من فتحة الغرب ، عندما تقرّت أصابعه النقوش وقرأ بصوت خافت للمرة الأولى السطر الأول فى النهر الأول أنا . . الملك . . جئت .

ثم هبط الظلام .

(٢٠)

فى العصر خرج فريد من المعبد . كلت عينه . كان متعبا وكان يائسا . قال استغرق ذلك الأمر من الفرنسي سنين طويلة على حجر رشيد . لا فائدة . كانت الشمس حارة والرمل ساخنا ولكنه دار حول المعبد . قال لم خمسة أضلاع ؟ . . نظر حوله . لا شىء يمكن ان يدلّه . لا شىء غير الخلاء والشمس . وهناك على البعد ، ذلك التل . وهناك عند التل . . ولكن هل هذا صحيح ؟ . . هل هو بالفعل رجل ذلك الذى يقف هناك ؟ . . ذلك الملثم الوجه المهلهل الثياب وبيده عصا ؟ . . ناداه مثلما فعل شدوان . قال يا رجل . يا زول . . وظل الرجل واقفا . جرى فريد نحوه ، لكنه توقف فجأة . تذكر شيئا آخر . انبثق فى رأسه إلهام . قال لنفسه : جاء تلك العلامة التى تتقرب وسط الكتابة . تلك التى تشبه شخصا دون رأس يحرك قدميه . لابد أن تكون هذه العلامة هى الفعل جاء . نعم ، لابد أن تكون هى جاء أو يجىء وجرى عائدا إلى المعبد .

(٢٢)

لم ينم جيدا فى تلك الليلة . جاءته مارتين وكان وجهها أسمر . كانت تشكو من عينيها . قالت له تنبت فيهما زهور . . .

استيقظ فى الفجر خرج من المعبد وجلس على السلم . بالكاد بلل شفتيه بالماء . . لم تبق سوى جرعات قليلة . قال لابد أن تكفى . لم يسأل نفسه تكفى لماذا ولكنه لحظتها رفع بصره ونظره ناحية التل . هناك رأى الرجل الملثم جالسا . تبادلا النظرات من بعيد ولم يتحرك أحد منهما نحو الآخر . سأل نفسه من أين يشرب هذا الرجل ؟ ولما طلعت الشمس ، رأى تحته فى الرمل لأول مرة ثلاثة ثقوب غائرة فى الرمل كل ثقب بحجم الأصبع . فهم ، ولكنه نهض ودخل المعبد الذى استضاء .

(٢٣)

أمسك دفتره . راجع ما توصل إليه بالأمس . رجع إلى الحائط الأيمن الذى بدأ به فى كل ساعات الصبح لم يستطع أن يقرأ غير أنا الملك جئت ولما المرأة . . . ثم استغلق عليه النص .

تمدد على الأرض ونام .

(٢٤)

طلعت شمس وغربت الشمس . لم يستطع أن يفك من رموز الكتابة إلا القليل . لم تتجمع لديه سوى جمل متفرقة . وأوشك الماء أن ينتهى . استغنى عن الأكل لكى لا يحتاج إلى الماء . انطلق خارج المعبد . ذهب إلى التل الذى رأى عنده الرجل . صعده وانحدر منه . صنع حفرة واستخدم الأدوات التى أعطاها له فخرى باشا لكنه لم يجد ماء . وحين وقف أخيرا مجهدا يستند إلى المعول وتحت قدميه حفرته الخالية رأى على البعد رجلا مهلهل الثياب ومعه عنزتان . حين حدّق ببصره لكى يتأكد . . لكى يعرف إن كان هو نفسه الشخص الملثم الذى رآه أكثر من مرة كانت الصور الآن تترجرج أمام عينيه وكان يرى أشياء كثيرة ولا شىء قال رأيت فى هذه الصحراء كثيرا من السراب . عاد يصعد التل ببطء ولما وصل قمته طالعه المعبد من بعيد : مسلة نائمة على الأرض ، سهم مندفع نحو مغرب الشمس التى مال قرصها الأحمر الكبير فى الأفق .

(٢٥)

فى اليوم الرابع كان يرتعش حين صحا من النوم . كانت شفته خشنة ولما حاول أن يمسحها بلسانه لم يستطع أن يخرجه من فمه . نهض بجذعه وارتكن إلى العمود . مد يده وأمسك قربة الماء فشرب كل ما بقى بها . قال ليكن . وبينما يسند ظهره إلى العمود تطلع بعينيه المتعبتين إلى الملك الذى جاء . . تطلع إلى النقوش . . إلى الريشة المنتصبة إلى العين المفتوحة . . إلى الصقر والثعبان . . إلى الأهلة والعقبان . استرجع كل السطور التى استطاع أن يقرأها وسط العبارات الكثيرة التى لم يفهمها . أسقط الجمل الناقصة والكلمات المتفرقة التى تجمعت لديه . حاول أن يصنع نصا مستقيما . بدأ بالسطر الأول فى النهر الأول : أنا الملك جئت ولما المرأة ذهبت . . ولما تفرق الذين اجتمعوا حولى . . ولما وجدت نفسى وحيدا اكتملت فى تمامى ، ولما كنت أنت إلهى وأنا صفيّك . . أنت النور وأنا صدى النور . . أتملى فى ذاتى فأراك وأتملى فيك فأرانى فإنى بعيد عن الآحاد جئت لنكون واحدا أنا وأنت . الآن ولم يبق وقت

وبقى الأبـد . الآن أناجيـك فتعرفنى أدون سـرى بعيدا عن الأعين لعينك أنت فتعرفنى . أتطلع إلى قرصك اللامع الذى يرقب من السماء كـل شىء وأنقش على الصخـر سرّى : إنى حزين .

كانت عين فريد كليلة . كان جوفه مريضا لكنه مشى بعينه على الطلاسم التى لم يفهما وتوقف عند السطر الأخير فى النهر الأخير وقرأ : ولما وجدت كـل فرحـة تلد نهايتها وجـدت فى فرحتك أنت المنتهى .

(٢٦)

وجد فريد صعوبة فى أن يمشى حتى الحائط الأخـر . كان يستند إلى الأعمدة ولما وصل إلى هناك ، ولما استطاع أن يقرأ السطر الأول أنا الملك القوى جئت ، صرخ فريد بكل القوة التى بقيت فى داخله أيها الكذاب . وتردد داخل المعبد الصدى الكذ ذ ذ ااا ب ب ب

(٢٧)

خارج المعبد جرى . كان يكرر أيها الكذاب . كان يخلع حذاءه العالى الـرقبة . كـان يقول ينتهى ذلـك كله فى خمس دقائق . . فى أقل من خمس دقائق . . داس بقدمه على ثقوب بحجم الإصبـع . راح يثب فوق تلك الثقـوب وهـو يكـرر تعال . . تعال . ولما ارتعش جسمه كله . ولما سقط أخيرا على الأرض ، لم يعرف إن كان الثعبان هو الذى لدغه أم لا .

(٢٨)

كانت مارتين تمسح بيدها على جبينه . قالت أعطنى يدك . قالت سنشرب معا من هذا النبع . كانت يد تسند كتفه وقرب فمـه كان إنـاء من فخار فيـه لبن . رفع رأسـه فرأى عينـين سوداوين تطلان عليه من وجه ملثم . أشارت العينان إلى إناء الفخار وقال صوت خافت اشرب . ستكون بخير . ولما مال برأسه رأى سـاقين سمـراوين مقرفصتـين إلى جانبـه ، ورأى قدمين متشققتين تعلق بهما ذرات من الرمل . ولما رفع رأسه إلى الوجه الملثم سأله : من أنت ؟

جنيف : بهاء طاهر



فـــاروق خورشيد

قصـــة حكاية رجل علـى المعَاش

قالوا لى :

- لا يمكن أن نقبل استقالتك أو حتى تسوية معاشك حتى ينتهى النظر فى قضيتك .

ثم همسوا ، وفى العيون نظرات خبيثة متعالية :

- لا تنس . أنت محول إلى محكمة تأديبية .

ولم يكن أمامى إلا الانتظار . ومع الانتظار الاحتمال والتحمل . احتمال وتحمل الأستاذ منصور ، والأستاذ عبد الله ، والأستاذ الحلوانى ، والأستاذ الباجى ، والأستاذ الزعفرانى . . وكلهم فى الديوان بكوات ــ أعنى أن أسماءهم عند الموظفين فى المتحف الذى نقلت إليه ، منصور بك ، وعبد الله بك ، والحلوانى بك ، والباجى بك ، والزعفرانى بك ــ والمتحف لو كنت تريد أن تعرف ، دور فى عمارة بلا أسانسير ، وبلا أثاث حقيقى ، وبلا شىء . حتى البنت التايبست التى طلب منها الأستاذ حسين أن تكتب لى مذكرة ضم مدة الخدمة رفضت أن تكتبها بإشارة من يدها ، وهزة من رأسها ، فقد كانت منهمكة فى قراءة مقال لصحفى لامع عن القادمين من السماء ــ هكذا كان العنوان الضخم يقول ــ وحاول الأستاذ حسين ، أو حسين أفندى ــ فهو ليس بيكا من البكوات ــ أن يُفهمها أننى مستعجل ، وأننى ضيف . . تصور ضيف . . ؟ وأننى موظف كبير فى الإدارة ، أقصد المتحف ، أقصد الخرابة ، أقصد العفن ، فهى تقرأ حول القادمين من السماء ، ولن تترك الجريدة ، ولم تفطر بعد ، وإيه يعنى ، هناك غيرى لا يعمل شيئا ، ويا سلام . . ولم تكتب المذكرة ، فأخذتها منه وكتبتها بيدى ، أعنى بخطى القبيح الذى لا يقرأ . ولكن . . الصبر طيب يا بك . وصحت ، لا يا حسين أفندى لست بيكا ولن أكون . وابتسم الوجه الطيب الرقيق ، وأخذ الورق فى اعتذار . ومع هذا فليس فى يده شىء وعلى أن أنتظر قرار المحكمة التأديبية . أو حكمها فى تلفيقه مجموعة العمل القذر الذى مد نسيجه ليحط برقبتى خمسة عشر عاما كاملة . . وانتظرت فى صبر مل ، وفى احتمال كئيب لكل ما تمخضت عنه أذهان البكوات الذين يعيشون نهارهم فى الدور الخامس فى العمارة المتداعية . أعنى فى الديوان الذى شاء غِل ضابط فاشل صغير السن (أرادوا أن يتخلصوا منه فجعلوه وكيل الوزارة) أن أنقل إليه . ولماذا لا ، يا سيد أنت موظف تقبض مرتبك ، فعليك أن تخضع للوائح والقوانين والتعليمات . فإذا لم تخضع لها تنقل إلى هذه العمارة بلا أسانسير فى الدور الخامس حيث العنكبوت ، أعنى الإدارة . ورق يملأ وورق ينسخ ، وورق ينقل من مكتب إلى مكتب ، ثم إلى سلال المهملات أو دواليب متهالكة لا يعرف أحد بها . وتم عمل الإدارة ، المراقبة ، الوكالة ، الوزارة . تم العمل والسلام .

يا نجمة الفجر اليقظة وسط العتمة ، وكل وجهك مساحيق ، وعلى شفتيك أطنان من لون الدم قدمتها مصانع التجميل ، ويهتز شعرك الذى تعب المصفف فى تجميله وتجميعه وتضميخه ، ولا أحد يراك هنا فى سروالك الساذج المسطح ، الذى لا معنى له إلا أن يكشف عن هزال ساقيك العجفاوين ، يا حلمك أنت وحدك . . . لماذا ؟ . . المذكرة كلها صفحة

واحدة ، ولن يحاسبك أحد يا حلوة ، تعبت من قراءة الأشياء الرخيصة ، وتعبت من ضيوف الأحلام الرخيصة ، فلماذا يا رخيصة كل قسوتك وعنفك ورفضك القاسى المهين . قال حسين :

- نحيلها إلى التحقيق يا بك .

قلت :

- لماذا يا حسين يا أخى ، هى لا تخاف إلا من المديرين العاملين ، وأنا مدير غير عامل ، بل لست مديرا أصلا ، أنا محال للمحكمة التأديبية ، وهى تسلك السلوك الطبيعى لفتاة مثلها ، تريد أن تُرقّى ، أن ترضى الكبار ، وماذا يرضى الكبار أكثر من أن ترفض مثلى .

وضحكت ثم قلت :

- ومثلك .

وضحك ، ونظر إلى وفى عينه تساؤ ل ؟ فقلت :

- لا تشغل بالك بى كثيرا ، فهذا لن يرضى أحدا من البكوات أعنى الأساتذة ، أعنى المديرين ، أعنى العنكبوت ، أعنى الآلهة . رحمنا ورحمهم الله .

وضحك ضحكة باهتة ، ثم جمع أوراقى فى يده ، وانصرف . . وانصرفت . .

ليلتها لم أنم قلقا وغيظا وضيقا ، وأنا كنت عودت نفسى أن تبعد عنها القلق والغيظ والضيق . ولكن ما فى الأمر حيلة . وما مرنت نفسى عليه شىء ، وما أجدها واقعة فيه بلا إرادة منى أو منها شىء آخر لا مهرب منه ولا فكاك . وقضيت ليلى أتذكر كل صور أمس . مشرقة مضيئة بالعمل ، محبطة مهينة بالإجهاض والمؤامرة . وضحكت فى نومى حتى أقلقت زوجتى ، وبكيت فى نومى حتى بكت زوجتى ولكنها أبدا لم توقظنى ، ظلت إلى جانبى ساهرة تجفف العرق البارد المنداح فوق جبهتى ، وتعدل من وضع الوسائد حولى ، وتبكى فى صمت حتى لا تؤ رق نومى الذى غدا عزيزا ونادرا كلما تقادمت الأيام وازداد الانتظار والعذاب . وكان الكابوس ثقيلا شديد الوطأة ، مباشرا يستدعى كل العذاب . لم أشهد أسدا ينهش كتفى ، ولم أقفز من فوق الجبل لأقع فوق صخور مدببة تمزق جسدى ، ولم يغمرنى موج البحر ليخنق كل أنفاسى ويميتنى جزءاجزء . ولم تلتفت حول جسدى أذرع التنين ، ألف ذراع ، كل ذراع يحمل ألف مخلب ماصّ ، يلتصق بجسدى ، ويشد كل عضلة إلى ناحية ، كل قطرة دم إلى مخلب ، كل وجود إلى ضياع وعدم . أبدا لم يكن الكابوس يحمل كل هذه المعالم التى رسمت كوابيس عرفتها ليالى المعاناة سنوات طويلة منذ أول المحن . لا . كان الكابوس واقعيا ، كأننى أرى فيلما سينمائيا من إنتاج هذه الأيام . كانت الحجرة مستطيلة وضيقة ، وأمامى مائدة طويلة ، جلست خلفها مجموعة من الأفندية ، حرصوا على وجود الكرافت ، والجاكيت المحكم الأزرار ، ووراءهم ساع غريب الملابس ، وعلى مائدة مجاورة واحد تعس مثلى يكتب ويكتب ، ولا يرفع رأسه أبدا . وكانوا خلف المائدة ثلاثة . فى الوسط رجل مصمت أسمر شديد السمرة ، كئيب شديد الكآبة . وعلى اليمين رجل لا ملامح له . وعلى اليسار رجل ظريف يبتسم فى وجهى كلما تقابلت عيوننا . وصمت يسود القاعة المستطيلة الضيقة حين يضع صاحب الوسط ، صاحب النظارة السوداء نظارته فوق عينيه ، ويقول فى صوت ميت :

هذا هو الاتهام الموجه إليك ، هل أنت مذنب أم غير مذنب ؟ أجب . . وينثال عرق بارد على جبينى ، وأصرخ ، وتمد زوجتى ذراعيها تحيطنى بهما فى إصرار وتشبث وحب . ولكنى أصرخ وأصرخ .

- برىء . . برىء . . برىء . . .

وينظر إلى الرجل ، إلى عينى فى استعطاف والتفت إلى نفسى ، إلى جسدى ، وأرى أصابعى معقودة عند جيبى الصديرى ، وهو ينظر إلى نظرة آمرة ومستعطفة فى آن . وفهمت ، عيب أن أقف أمام القاضى وأصابعى فى هذا الوضع الكريم . وعيب أن أكون كريما أمام القاضى ، فالكل أمام القاضى أذلة ، خاضعون ، أقل منه قيمة وقدرا ، فهم مجرد متهمون ، وما أنا إلا مجرد متهم . ينظر إلىّ الأوسط من وراء نظارته السوداء ، والأيمن بعيون مبتهلة تريدنى أن أنسى من أكون ، وأن أذكر فقط أننى متهم . أما الأيسر فهو ينظر إلى الورق ولا يرفع رأسه أبدا . ومن غير أن أحس ، أخرجت أصابعى من جيب الصديرى واعتدلت ، ثم مددت يدى أعدل ربطة العنق والجاكيت والأوسط يهز رأسه فى راحة وسعادة وموافقة . هذا رجل كُسِر . رجل كسرناه ليعرف حجمنا نحن . ومن هو بين الرجال ؟ مجرد متهم .

وصرخ الحاجب خلف القاضى ، خلف المنصة .

- المتهم حاضر يا بيك .

وأنا برىء ، برىء ، وتفضل يا سعاده البيك . وتؤجل القضية إلى جلسة الشهر القادم ، ونحن خدم ، والجنيه فى يده ، وأنا خارج القاعة ، المكان ، والهواء شىء حلو . والسيارات والأبواق ، وأصرخ وأصرخ . وزوجتى تبكى إلى جوارى وتهمس فى صوت خافت .

- كابوس . ما ألعن هذا الكابوس المخيف .

ثم أفيق . وعرق بارد ينثال على جبينى ، ويد حانية تمسح العرق ، ودموع مخلصة تبلل الجبين من جديد . وتنتظم أنفاسى تدريجيا ، ثم تغمض عيناى وأنسى كل شىء وأنام من جديد .

ويقول صديقى لا تنزعج ، فهذا هو حال محاكمنا اليوم . أنت تعرف أنا مستشار وقاضى أيضا ، ولكن ما نحن فيه هو ما نحن فيه دائما .

قلت :

- يا سيد ، أنت ، وأنتم على العين والرأس ، ولكن من الذى أوهمكم أنكم بشرفوق البشر ، من الذى أدخل فى روعكم أننى حين أقف أمامكم أعدل وضع الجاكيت والكرافات والقميص والياقة ، وأطامنُ من نفسى لأكون أقل منكم بشكل أو باخر ؟ . من .؟ أخبرنى بربك من ؟ وكيف ومتى حدث أن القاضى قد غدا فوق البشر ، فوق الكرامة ، وفوق معنى الإنسانية ؟ أخبرنى لأسكت وأريحك وأريح نفسى .

وقال :

- ولكن عليك أن تكون بهذا الأدب أمامه وإلا . . نعم ، وإلا ضاعت هيبة المحكمة .

قلت :

- يا سيد . . أنتم بداية الطريق الهوان ، ياسين قاطعنى فى ضجر قائلا :

- هل ستخطب ؟

وكأنما انهال على ماء مثلج من (جردل) ضخم . فسكت ، وهمست فى ضعف وتخاذل :

- ولكننى اندفعت وقلت للرجل أنا برىء ، أنا برىء كأننى مجرم يدافع عن نفسه ، ويدفع الاتهام بصوته وصراخه ، كأننى لص أو قاتل أو نصاب أو مختلس ، كأننى . .

صاح فى حزم :

- كف عن هذا تماما ، فما فات فات .

وصرخت فى وجهه .

- قلت له أنا برىء ، أنا برىء ، أنا برىء . .

وأفيق من جديد ، والعرق أشد برودة ، واليد الحانية أشد رقة ، وهى تهمس وسط دموعها :

- كفى فكلنا يعرف أنك برىء .

وأخرج من الكابوس المخيف . لأفتح عينى فى صعوبة وتعاسة وتقول :

- انتهى كل هذا من زمن . انتهى .

وفى هذا الصباح ، ضرب إلى الصديق التليفون ليقول مع الضحى :

- مبروك . . انتهت القضية ، وحكم القاضى بالبراءة .

وسمعته دون أن أفهم . وعاد يقول على التليفون :

- لماذا سكت ، أليس هذا خبرا مفرحا . ! أحببت أن أخبرك ، قبل أن يتحدث المحامون إليك ، فأنا أعرف أنك وكلت ثلاثة محامين ، والقضية لم تكن تحتمل كل هذا العدد ، ولا كل هذا الجهد ، ولا كل هذا الإنفاق .

لم أكن فى الحقيقة أسمعه ، فقد انثالت أمامى الصور ، واحدة إثر الأخرى ، تتعاقب فى إصرار عنيف ، بعضها يبعث الدفء ، وبعضها يثير الزهو ، وكثير كثير من هذه الصور لا تبعث إلا الاشمئزاز والقرف .

وعاد يقول فى إصرار :

- لماذا سكت ؟ مبروك !!

قلت فى حزم وسأم :

- سمعتك منذ البدء ، ولا أجد فى نفسى ما أقوله . ولكنك تجد فى جيبك ما تدفعه للمحامين ؟

- أنت لا تفهم ، لقد دفعت لهم ثمن ألا أقف أمام زميلك القاضى . لم يكن ما عندى خوفا من القضية وإنما كان ما عندى خوفا من المهانة أمام من تضخمت ذواتهم .

صرخ :

- كفى . فأنا قاض كما تعرف .

قلت :

- ولك أن تفخر بهذا ، فهذا الحكم فخر لمن يقاومون كل الضغوط ، ويرفضون الانحناء . . إن الذى . .

صاح فى التليفون :

- كفى هل ستخطب من جديد . نحن يا سيد نقوم بواجبنا فقط ؟ فإن لم يعجبك أسلوبنا فى أداء واجبنا ، فتستطيع أن تقفز بجسدك كله إلى نهر النيل . فنحن لا يهمنا رأيك ، وإنما يهمنا معنى العدالة . وفى سبيله يهون كل شىء .

جاء دورى لأسأله فى سخرية :

- أتخطب ؟

ضحك ثم ضحك ، وقال ضاحكا :

- أسكتنى لعنك الله . المهم مبروك . أنت الآن حر تخرج من الوزارة وقتما تشاء .

ضحكت من كل قلبى وأنا أقول له :

- تعنى غدا

صاح فى ذعر حقيقى :

- اصبر يا رجل . ابحث الحالة كلها ، ولا تخرج إلى المعاش إلا وأنت مطمئن إلى أحسن الشروط .

ضحكت وأنا أقول :

- أحسن الحالات هو الآن يا صديقى .

وأغلقت السماعة وهو مازال يتحدث ، وقفزت خفيفا إلى حمامى ، أغنى تحت (الدش) ، وأصرخ بامرأتى والأولاد ، أن يعدّوا الإفطار ، والبيض معقول النضج ، والشاى متوسط اللون ، وسكره قليل . وأين صوت الراديو ، وهاتوا المنشفة . وحين خرجت من الحمام كان الكل فى ذهول . قرأوا الجرائد ولم يكن بها أى شىء عنى ، فقد نسيتنى الجرائد منذ زمن ، وفتحوا الراديو ولم يجدوا أى شىء لى فقد هجرنى الراديو من زمن . ولم يفهموا إلا أن مكالمة التليفون تحمل لى ولهم شيئا . وضحكت وقلت لهم وأنا أنشف بقايا الماء من أذنى وشعرى :

- خير يا أولاد . . خير .

وضحكت ، وضحكت امرأتى ، ولم يضحك الأولاد ، فلم يفهموا ، لماذا نضحك ، وكل أيامنا ولياليناتعاسة وحزن :

ولم يوقفنى هذا ، فقد كنت سعيدا منتشيا ، ولم أكن أحفل بأحد . وقلت :

- سأذهب إلى الوزارة هذا الصباح .

وصمتوا جميعا ، ونظروا إلى فى دهشة . وظلت نظراتهم المفعمة بالدهشة تملأ خاطرى وأنا أغادر الأتوبيس وأدخل فى مبنى الوزارة الضخم ، حتى لفتتنى نظرات الدهشة تطل من وجوه البكوات والأساتذة والمديرين والمديرات ، وأصحاب السطوة . وصاحباتها ، الأحياء منهم والأموات ، وهمس حسين أفندى فى أذنى :

- ألست متعجلا ؟

قلت فى صوت ثابت مفعم بالثقة والهدوء :

- لا لست متعجلا ، إنما أنا واثق .

نظر إلى فى دهشة تساوى دهشة أولادى فى الصباح ، ودهشة المديرين عند الضحى وسكت . وقلت أنا :

- يا حسين أفندى ، نترك التعجل للبكوات . البيك مدير عام ، والبيك نائب وزير ، والبيك وكيل وزارة . فأنا لا بيك ولا حاجه . أنا رجل يقدم استقالته من العمل . ولا حائل هناك . أم هناك حائل يا ساده .

أسرع حسين أفندى يقول :

- لا ، طالما تحضر لنا صورة من حكم المحكمة بسقوط الدعوى التأديبية أعنى بالبراءة ، فلا حائل قانونى يمنع قبول الاستقالة .

كان متحمسا ، وكان وجهه الشاب الغض قد احمر أيضا انفعالا . وقال الباجى بك . أو لعله التاجى بك ، أو لعله الماجى بك ، قال بك والسلام :

- بل لابد من موافقة السيد وكيل الوزارة . ثم إن .

وقال الحلوانى بك ، أو لعله الفكهانى بك ، أو لعله الكنفانى بك ، قال بك والسلام :

- ثم موافقة اللجنة العليا لشئون المستخدمين . . أن الذى . .

وقال الفسخانى بك ، أو لعله السمكانى بك ، أو لعله السردنياوى بك ، قال بك والسلام :

- ولابد بعد كل هذا من موافقة السيد الوزير . هذا ولكن .

وصاح حسين أفندى الذى كان يجيل بصره فيهم فى دهشة وذعر :

- ما هذا يا سعادة البكوات البهوات الأغوات ، الاستقالة الآن من حقه ، يقدمها فإن لم يجبه أحد سيستقيل فعلا وقانونا بعد خمسة عشر يوما من تاريخ تقديم الاستقالة . أو كما قال .

وسكت البكوات ، ونظر كل منهم إلى الآخر فى حيرة ، وتنحنح أحدهم وقال :

- ولكن كيف نفرط فيك يا بك وأنت كفاءة عظيمة .

وقال الثانى :

- اسمك سيملأ البلد من جديد يا بيك بعد انتهاء شبح القضية .

وقال الثانى :

- سيعود الخير يتدفق من يديك لمن حولك يا بيك .

ولم أكن أعرف أننى بكل هذه البكوية . ضحك الأستاذ حسين الذى هو ليس بيكا على الإطلاق ، وضحكت أنا أيضا فقد كنت بيكا سابقا ، أما مع هؤلاء البكوات فأنا الأفندى الذى جاءنا مغضوبا عليه . الصدفة وحدها أعطت اسمه شيئا من الشهرة . ولكن لا . . لا يهمنى . ورحمة أمى ، وحياتى وأولادى ، إن لم يسر على العجين لا يلخبطه ، للخبطت له حياته . نحن ناس أيضا لنا أسماؤ نا وقدراتنا وقد أدينا واجباتنا بأمانة طوال هذه السنوات ، فماذا كانت النتيجة ؟ يأتى هذا الأفندى الغريب ويفرد نفسه علينا ، لا ينبغى أن يعرف أنه جاءنا هنا لنؤدبه ، نعم نؤدبه ونحن سنعرف كيف نؤدى المهمة

الوطنية التى أناطتنا بها الدولة . نعم أناطتنا ــ فهى طريقه هذه الكلمة . أقول : يجب أن نؤدبه .

وعاد الأول يقول :

- وستوحشنا فالعلاقات الإنسانية . .

وقال الثانى :

- ثم إن . . .

وقال الثالث :

- لا تنس أننا فى وقت محنتك شلناك فوق الرؤوس . ولم نقصر أبدا .

أسرع الأول يقول :

- ونحن نعرف الظلم الذى وقع عليك ، ياه ، أنت بطل فى احتمالك له والصمود أمامه .

وقال الثانى :

- ظلمة . . ظلمة . . ثم إن . .

وقال الثالث :

- وستشرف وزارتنا دائما بأنك يوما ما كنت موظفا فيها . يا سلام .

وقال حسين أفندى :

- تعال معى ننهى الإجراءات .

وكنت سعيدا وأنا أكتب طلب الإحالة على المعاش ، وسعيدا وأنا أطلب ضم سنة إلى مدة الخدمة وجد حسين أفندى أنها من حقى ، سعيدا وأنا أرى علامات الدهشة والذهول على وجوه البكوات الذين لم يكن بالمستطاع أن يفهموا سر سعادتى بالخلاص أخيرا من قيد مقرف كان يحطم أعصابى ، ويمتص رحيق وجودى نفسه .

وبعد أيام قال :

- تم كل شىء وصدر القرار ، وتعال خذ أوراقك .

كنت سعيدا وأنا أحكى لها ما حدث وضحكت أنا . وضحكت هى . وقالت :

- فى الغد أصحبك لنغير بطاقتك الشخصية والجواز ، فأهم نتيجة لما حدث هو أن تغير جواز سفرك .

وكنت أحس أنها تتمالك لتبدو شجاعة أمامى ، وتجاهد لتبدو أنها مطمئنة للغد ، فقد غدا الغد بلا سند إلا عرقى وحده . ولكنها كانت تحاول أن تبدو واثقة من كل شىء . وأدخلت هذه البهجة على نفسى ، فضحكت أنا الآخر ، وضحك الأولاد ، وفى عيونهم تساؤل ، وشىء يشبه الخوف والقلق . ومع هذا فقد أشرق على الصباح الثانى ، وأنا مازلت أضحك وأبتسم ، بل لعلى كنت أكثر ضحكا وابتساما من أى صباح آخر فى حياتى .

وقالت زوجتى :

- لا تتردد ، تذهب اليوم لتغير البطاقة والجواز .

قلت :

- نعم . .

ودهشت هى ، فأنا عندها فى مثل هذه الأمور كسول ، لا يرجى منه حركة . وعلى مدى عمرى الوظيفى كله بخيره وشره ، لم أتحرك لشىء أبدا . وكانت معاناتها الكبرى أن تذكرنى بالمواعيد ، وأن تدفعنى دفعا للوفاء بهذه المواعيد . اجتماع فى مكتب الوزير ، أنام يا خلق الله أنام . لابد من تقديم الإقرار الضريبى هل أنا عبد ما هى لابد هذه ، إنها لا توجد إلا للعبيد . الموعد انتهى . يا ست الموعد لا ينتهى إلا إذا مات الإنسان ، وإلا إذا تحول إلى رقم ، إلى مجرد شىء لا وجود له ، مجرد آلة تتحرك بالأمر مرة كل عام ، والافالويل والثبور وعظائم الأمور . أرجوك اتركينى أنام ، فأنا لا ضرائب على ولا شىء عندى إلا الفقر والعدم . . ولكن . . .؟ لا لكن . . فليس عندى شىء ، لست سباكا أكسب ولا أدفع الضرائب لأحد ، وأفرض وجودى السىء وأجورى الأكثر سماجة على كل أحد ، ثم أترك كل شىء مدمرا أكثر مما كان قبل أن أجىء . ولست واحدا من الفعلة الذين يجيئون إلى العمارة الجديدة المقابلة لنا كل صباح بالتاكسى وكل واحد يحمل أدواته ، وينزل من التاكسى سعيدا قريرا لأنه يكسب كل يوم عشرة جنيهات لا يدفع منها مليما ، ولا يسأله عن مكسبه أحد ، لا إقرار ضريبى ولا دياولو . القصعة فى يد ، وآلة التسوية فى يد ، والسلام عليكم . وادفع يا سيد ضرائب عن كل كلمة تكتبها ، وكل محاضرة تلقيها ، وكل فنّ تبدعه ، أما هذا الولد المقشف القدمين فيشرب المارلبورو ويركب التاكسى ، ويبصق فى وجهك ، ولا ضرائب هناك . وتقول : ولكن موعد الإقرار الضريبى حل ، ونحن لسنا فى حال تسمح بزيادة البلاوى . وما كل هذا العقد الاجتماعى الغريب الذى يربطنا ببلدنا إلا مجموعة من البلاوى .

أما هذه المرة فقمت معها فى الصباح نشطا بالفعل ، مبتسما بالفعل ، مريدا بالفعل . أحمل كل أوراقى معى إلى حيث الخلاص . فاليوم أنهى كل علاقة لى بخيط العبودية والعقد . وكنت بالفعل نشطا حيا يقظا موجودا ، وهذا فى هذه الأيام كثير . وضحكت ونحن ندخل المبنى المتهالك القديم ، بل لقد أسرعت أجارى خطواتها فوق الدرج العتيق ، من دور إلى دور ، وهى تنظر إلى فى قلق واضطراب ، فما كان الطبيب

ليرضى لى بعد كل أزمات القلب التى توالت على مدى العمر ، أن أسرع فى الصعود على الدرج بكل هذه الهمة . ولكنها أخفت قلقها حين ضحكت ، وقالت :

- لقد وصلنا ، ونحن لن نفعل إلا أن نغير البطاقة لتكتب فيها (بالمعاش) بدلا من الوظيفة السابقة . هل معك كل الأوراق ؟

ضحكت وأنا أقول طبعا . وأبرزت كل الحافظة بما فيها من صور لكل الأوراق المطلوبة إلى جوار الأوراق الأصلية ، وربت بيدى على الحافظة وأنا أقول :

- هذا اليوم جديد فى عمرى .

ثم وقفنا فى الطابور ، أنا فى الصف ، وزوجتى إلى جوارى ، الموظفة القديمة فى دنيا تحقيق الشخصية والجوازات ، وكل مشاكل الداخلية . قضت عمرها كله معهم . واقتربنا تدريجيا من الموظف المختص . لم يكن الإجراء شاذا أو غريبا مجرد تغيير بيانات . .

لست أدرى كيف حدث هذا . مع كل خطوة أخطوها فى الطابور كنت أحس أن شيئا ما يحط فوق كاهلى . وأنحنى . أعنى أن قامتى تنحنى . وبدأت أحس أن ساقى تهتزان فى عنف ، وأكاد أن أمد يدى أمسكهما بها ، حتى لا يلحظ أحد أننى أهتز فى وقفتى .

ولمست ذراعى فانتبهت ، ولكنى لم أملك أم أمنع يدى حين ربت بها على يدها فوق ذراعى أن ترتعش ، نعم كانت يدى كلها ترتعش ، وكان كفى يختلج بعنف فوق ذراعها .

وبدت فى عينها نظرة ذعر ، وضغطت على كفى ، وهى تقول :

- مالك . . ؟

وحاولت أن أبتسم فشحب وجهى واصفر ، وحاولت أن أطمئنها بكلمات فتلعثمت الكلمات فى فمى وامتلأ باللعاب ، وخرجت الكلمات متقلصة ، عجوزا ، هتماء .

- أبدا ، لا شىء .

وبدا فى عينها ذعر حقيقى ، وأحسست تحت وطأة نظرتها أننى أتمزق ، ينفلت كل جزء منى بعيدا عن كل جزء . إننى أتهاوى ، ليسقط كل جزء منى بعيدا عن كل جزء .

وقال الرجل :

- أوراقك يا بيك .

وأفقت لكلماته ، ومددت إليه يدى بالأوراق ، وكانت يدى ترتعش . ونظر إلى وكانت عيناى غائمتين ، والنظارة تتهدل فوق أنفى ، والعرق يملأ جسمى ووجهى ورقبتى ، وكنت أهتز فى وقفتى ، وكانت ركبتاى تتقلصان فى عنف ، ترفضان الحركة والمشى ، والاستمرار .

وقال الرجل فى إشفاق :

- اجلس يا والدى هنا ، هذا كرسى ليس قد المقام ، ولكن تفضل استرح حتى أنهى أمر الأوراق .

وتنهدت وأنا أحس بالراحة حين أزيح عبء جسدى عن قدمى فأجلس ، وأعود بظهرى إلى الوراء ، وأمد يدى بمنديل أمسح عرقى المنداح من جبهتى وفوق عينى . ونظر الرجل إلى الأوراق أمامه ، ثم نظر إلى ، ثم نظر إليها ، وعاد يقلب الأوراق من جديد ، ثم قال فى صوت متثاقل معتذر عطوف :

- هل البك مريض ؟

ولم أرد عليه بدأت آلام حادة تمزق رئتى ، وبدأ تنفسى يتعثر ، وقلبى يضرب خفقاته فى عنف غريب .

وقالت هى :

- أزمة وتعبر . والله ستار .

قال الرجل وهو يقلب الأوراق من جديد بين يديه :

- كنت أظنه بلغ سن المعاش ، ولكن مد الله فى عمره ، ومازال أمامه سنوات طويلة حتى سن المعاش .

قالت :

- لهذا هو يخرج إلى المعاش ، هو مريض .

كان صوتها هامسا ، وكأنها تدلى إليه سرا خطيرا . ولم أستطع أن أتحرك من مكانى ، كما لم أعد أرى فقد غامت عيناى تماما ، وتيبست ساقاى ، وازداد اهتزاز كتفى ويدى وأصابعى كلها . ومددت يدا تمسك يدا حتى لا يزداد اهتزاز كل شىء فىّ ، وقال :

- يا بيك استرح . فأنت من الواضح مريض .

تحركت شفتاى ، واهتزتا . ولم يصدر عنهما أى صوت . وانحنت على كأنها تسمع ما أقول . وصمت الرجل يتتبع بعينيه همسات شفتى ، وقلت وسط الاهتزاز ، والتردد ، والعجز :

- أنا أستطيع أن أوقع .

واهتز كل شىء ، الرجل ، والاستمارة ، امرأتى من جديد الاستمارة ، يدى المرتجفة والعرق ، والتردد ، والخوف ، والاستمارة .

ووقعت . واستقر حولى كل شىء .

وقالت مرة أخرى :

- وقع هنا وينتهى الأمر .

ووقعت ، وفى عين الرجل رثاء ، وفى كل جسمى اهتزاز ،

وهى ترفعنى من مجلسى لأقف وتقول :

- ماذا جرى لك ؟

ولا أجيب . .

وتعود وتقول :

- أسند نفسك على . .

وابتسمت لنفسى فى سخرية . كيف أسند جسدى عليها ، وهى ضعيفة مسكينة لا تستطيع أن تسند جسدها هى . وقلت :

- تمام . أنا أستطيع أن أقف .

ولكن كانت مهمة أن أقف مسألة صعبة بالفعل فكل شىء فى يهتز . وعجبت لنفسى ، فأنا لا أستطيع أن أمنع يدى أن تهتز ولا ذراعى أن تهتز ، ولا ساقى أن تهتز . كان كل شىء فى يهتز . وهذا عجب العجب . وقال الرجل :

- لا بأس يا بك ، معك البطاقة وكل شىء تمام . وأنت أسعدتنا بزيارتك ، ونراك على خير .

وتحاملت ، ووقفت ، ومدت يدها تسندنى ، وسرنا أنا ألقى بكل ثقل عليها ، وهى تحتمل وتبتسم إلى أن وصلنا إلى الطريق ، وقالت :

- ما معنى كل هذا ؟

اعتدلت وقلت :

- أبدا ، لا شىء ، هات يدك استند عليها حتى نصل .

قالت فى عنف :

- لست محتاجا إلى يدى ، وأنت أقوى منى ومن كل شىء

قلت فى ضعف :

- كل شىء فى يتهاوى ، لا بأس فاسندينى إلى البيت . فأنا لا أقوى على السير .

ابتسمت وقالت :

- تركنا هذه الإدارة وأصبحت حرا ، البطاقة معك ، وقد تغير بها كل شىء .

فماذا تريد ؟

كانت كلماتى متلعثمة وأنا أقول لها :

- لا شىء . فقط أريد أن أروح إلى البيت .

وابتسمت ، وقال الرجل ، يا سلام ، البيك تعبان وأنا أوصله إلى التاكسى . وهمست شابة ، يا حرام وجهه محمر . وقال شاب ، البيك تعبان ، أسرعوا إلى سيارتى . وقال الرجل فعلت كل ما أستطيع ؟ والبطاقه تمام . وقالت امرأتى : شكرا لك ، سنصل إلى البيت بإذن الله ، هى إغماءة عارضة . وقال الشاب : عربتى تحت أمركم ، فالبيك تعبان تمام . وقالت زوجتى ، شكرا ، سنصل بسلام . وتهاويت . وأسرع أكثر من رجل ، وأكثر من فتاة يمدون سواعدهم وسواعدهن . ولكنى لم أكن أسمع شيئا أو أدرى شيئا ، فقط ، كل شىء ، قد ضاع ، وأنا ضعت ، والبرد يملأ جسدى كله ، وليس فى رأسى إلا خواء يدور ويدور فيجعل من رأسى دائرة مفرغة من كل شىء إلا التعاسة ، وأردت أن أقىء . وأتمالك ، فلا يبقى إلا أن أقىء وسط الأغراب والناس والعيال . وأتمالك ، وأصبر .

وأدركت والتاكسى يسير ، وهى إلى جوارى أننى مستريح تماما ثم أنام ، وأنام . وتقول :

- انتهى كل شىء ، ومعك البطاقة الجديدة ، والباسبورست الجديد .

ومن عمق النهر العجوز أرفع رأسى وتتماوج حول رأسى أمواج وأمواج لزجة ، مليئة بكل ثقل النيل ، وبقايا ألف رجل وألف امرأه أعطوا بقاياهم للنيل العجوز ، حيا ، وذكريات ، ونفايات . وأقول وسط الدوامات :

- وإن . .

تقول :

- الآن استرح . .

والباشا والبيك ، والسعادات ، والبكاوات ، والصافنات ، والفافقات ، والباشقات .

وقالت :

- أنت حر .

وقلت :

- وصفحة انطوت .

وفجأة وجدت نفسى أضحك ، أولا فى خَوَر ، ثم فى تردد شجاع ، ثم فى اندفاع مصرّ . والتفت السائق الينا ، ثم نظر فى دهشة ، وهز كتفيه ، وعاد ينظر أمامه من جديد .

وعدت أضحك ، واعتدلت وضغطت كفًا بكف وقلت :

- تصوّرى أنا حر .

كانت تنظر إلى فى عجب ، وقالت :

- المفروض أنك مريض ، وأنك متهاو ، وأنك مت .

كان قلبى يهتز طربا ، كأنه عصفور بلّله ندى فجر جديد ، وقلت :

- نعم مت ، ثم بعثت . .

ابتسمت ، ثم ربتت على يدى ، وقالت :

- من يصدق ؟ من كان يراك وكل الأيدى تساندك ، وكل السواعد تكاد تحملك من دقائق فقط ؟!

قلت وأنا أنظر من نافذة السيارة :

- الشمس مشرقة ، والعيال تخرج من المدرسة حاملة حقائبها فرحة ، تجرى . . تجرى . . وعدت أضحك . وعاد السائق ينظر إلينا فى دهشة ، ثم يحول وجهه إلى أمام فى أدب ، وقالت :

- وإذن انتهت الأزمة . .

قلت :

- أى أزمة . أنا أفكر فى أن نذهب معا غدا إلى الهرم .

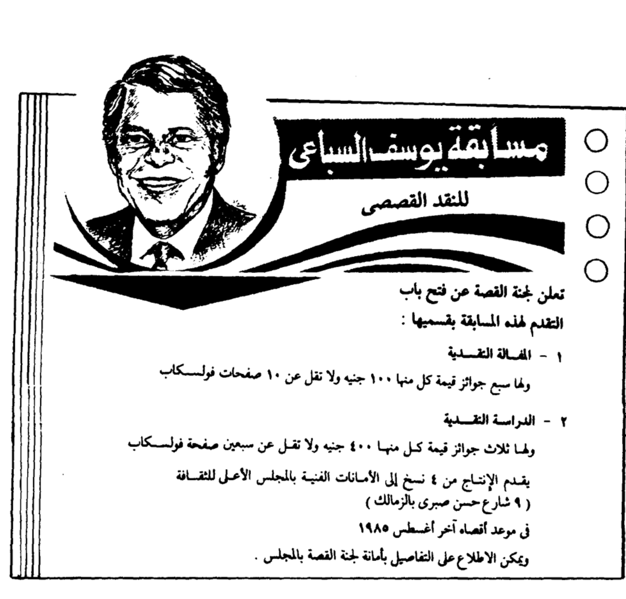
ضحكت بدورها ، وقالت متسائلة وقد صغرت عشرات السنين .

- غدا ، غدا .

قلت وأنا أمسك بيدها بكل ما فى قلبى من خفق ، وحنان ، وأمل :

- نعم غدا يوم جديد .

القاهرة : فاروق خورشيد



إدوار الخراط

قصة: فلك طافٍ على طوفان الجسد

أنزل للمدرسة فى الثامنة إلا عشر دقائق ، على الساعة .

ساعة الحائط معلقة جنب الباب . البندول النحاسى الطويل ينتهى بقرصٍ مدوّر ، ملىء ، صفرته وهاجة ومغوية ، يتأرجح ، ذاهباً آتياً بإصرارٍ كأن فيه نَزَقاً وخفّة ، فى بطن الصندوق الخشبى المستطيل ، بجسمه البنّى الداكن اللامع الدسامة ، على حوافه الأربعة كورنيش مشغول بتفريعات ناعمة اللَّفْلَفة ، بضّة الخشب ، تدور على بعضها البعض متداخلةً ومتنزّية ومتقلبة ، وعلى الحافة العلوية تموّجٌ مقبّب يقف عليه فارس خشبى رقيق النحت ، له خوذة ينزل من تحتها شعره الطويل المنمنم المتجعّدُ الخُصَل ، وله لحية مخروطة ، وعباءته يتطاير بها الهواء المحبوس ، وهو يشبّ على حصانه الصافن الذى يرفع إحدى ساقيه الأماميتين ، مثنيّة برشاقةٍ ثابتة ، طرف الحافر المنصوب لا يكاد يمس الأرض .

فطورى ، دائما ، تَسْقِيَّة بالشاى واللبن ، فقط . تفتّ أمى وجه الخبز الناشف الرقيق ، فقد كنت لا أحب بطن الرغيف الخشن المحبّب بالردة ، وتُغرقه بالشاى واللبن حتى يتشربه ، ويلين ، ولكنه لا يتعجّن ، فآكله بالملعقة الفضية الخاصة بى وحدى ، عليها نقش تاج صغير واسم لا أنساه : محمد محمود غالى وأولاده ، بالخط النَّسخ الدقيق التدوير وقد اسودّ وسط لمعان الفضة الثقيلة ، أرفع بها الخبز المسقىّ بالشاى واللبن فأجده سائغ السخونة ، سهل البلع وأنا لا أرفع عينى عن الساعة ، والعقرب الطويل يقفز من علامةٍ إلى علامة كل دقيقة ، حتى يصل إلى الخط الذى أعرف عنده أننى يجب أن أترك كل شىء ، وأخطف كتبى من على رخامة البُوريه ، وأجرى .

كل يوم أحد ، قبل أن نذهب للكنيسة ، أترجّى أمى أن تتركنى أملأ الساعة . آخذ مفتاحها الذى له تجويف دائرى دقيق فى ساقه ، من مكانه على أرضية الصندوق الداخلية أحس الغبار الدقيق عليها بأصابعى ، وأطلع على كرسى خيزران ، وأولج خُرم المفتاح الطويل فيلفّ بإحكامٍ وثيق حول سنٍّ كالإبرة يبرز من فجوةٍ دائرية فى منتصف وجه الساعة بمينائه البيضاء الساطعة ، وأدير المفتاح وأنا أمسك برأسه المفلطحة ذات الورقتين النحاسيتين الدقيقتين بين الإبهام والسبابة ، فتصرُّ التروس الداخلية ، بمتعة ، وهى تمتلىء ، وتكتسبُ الدقاتِ المنتظمةَ الواضحة ، أقوى صوتاً وأكثر تجسّدا . وكانت تدقّ ، كل ساعة ، بصلصلةِ النواقيس .

تركنا البيت الذى فى شارع ١٢ أمام وابور الدقيق ، بالقرب من الكركون ، عندما دخلت مدرسة النيل الابتدائية من أربع سنين ، وانتقلنا إلى بيتٌ شارع الكروم أمام الاصطبل ، قريباً من ترعة المحمودية ، بخصوص لأن المدرسة كانت فى الشارع نفسه ، أصل اليها بعد خمس دقائق مشيا ، أو جرياً فى دقيقتين ، أعبر تقاطع شارع سيدى كسريّم ، ثم شارع الترامواى ، فأجد المدرسة على قمة الشارع التالى ، على طول .

للمدرسة سورٌ عال ، من الحجر ، على شارع الكروم ، لا يفتح إلا على باب خشبى ثقيل يفضى مباشرة إلى سلالم ضيقة ،

معتمة ونظيفة جدا ، بين حائطين مُصْمَتَين ، لا يدخل منه إلا الناظر والمدرّسون ، لم أصعد عليه ، ولم أعرف رهبته ، إلا مع أبى ، وهو يمسك بيدى ، عندما جاء ليقدّم لى فى المدرسة أول مرة ، من زمان ، وعندما ذهبت لآخذ الشهادة من مكتب الناظر فى آخر تلك السنة .

أما نحن فندخل من الباب الواسع الكبير على شارع المعارف ، من الناحية الثانية . يقف عليه عم ميساك البواب العجوز المشقق الوجه ، بشاربه المتهدّل وعمّته القماش الملفوفة على اللبدة الحائلة اللون ، هو الذى يفتحه ويغلقه ، ويقرر مصائرنا فى الدخول والخروج ، والحصص والفُسْحة ، إذ يضرب الجرس النحاسى الصدىء المعلّق جنب الباب ، على ساعته الفضية المكتنزة المضبوطة بالثانية ، مربوطة ، فى جيب جلابيّته الجانبى العميق ، بكاتينة معقودة بالزرار العلوى فى صديريته التى يبدو قماشها اللامع ، ضيقاً حول صدره النحيل ، من فتحة الجلابيّة العلوية .

وللباب ضلفتان حديديتان مسدودتان ، بين قائمين من الحجر العريض ، ويفتح على مدخل مبلّط صغير تصعد منه سلالمُ عريضةٌ رخامية بيضاء ، لها من الجانبين درابزين حجرى كالبلكونات ، ويؤدى إلى ردهة تقع الفصول على جانبيها . وعلى مستوى الدور الثانى يبرز من فوق السلالم ، ويُظلّلها ، بناءُ المدرسة المرتفع ، المضلّع ، بالحجر القديم الكبير ، والزخارف الحجرية الطويلة ، وفيه النوافذ العالية الواسعة بضلفها الخشبية الثقيلة .

اندفعت جرياً من جنب عم ميساك إلى الحوش الصغير ، إلى يمين السلالم الرخامية ، حيث كان يقف «الكبار» الذين يلبسون البنطلونات الطويلة والبدلة الكاملة ، والطرابيش والكرافتات .

وقلت صباح الخير لِغُرَيِّب عَلى ، فرد علىّ وهو مستند بجنبه إلى السور ، طربوشه مَعْوُوج على زاويةٍ أنيقة من جبهته ، وجاكتته مزررة ، فهى دائماً محبوكة عليه ، لا يفتحها أبدا ، ووجهه طويل فيه نظرة حالمة شيئا ما ، مترفعة شيئا ما ، رد علىّ أيضا حسن المردينى ، بخدَّيْه المدورين وعينيه الدسمتين ، وسليمان بطرس ، الصعيدى الوسيم ، لونه بنى محروق .

لعل الكبار كانوا فى السادسة عشرة أو بعدها ، ونحن ، أوائل الفصل ، صغار فى السن عنهم ، فى العاشرة أو نحوها ، وكلنا شَيْطنة ، ولكننا كنّا ، بمعنى ما ، أنداداً لهم ، بميزة التفوق التى تجعلهم يحترموننا ، وتتيح لنا أن ننضم على قدم المساواة إلى جماعتهم فى الحوش الصغير ، نتبادل السندوتشات ، والتوقّ ، رأساً برأس ، حتى لو كانوا هم ــ كما هو واضح ــ أولاد عز وآباؤهم أغنياء ، بينما كنّا على قدّ الحال ، بالكاد مستورين ، ومازلنا نلبس الشورت والقميص المفتوح الرقبة والشراب القصير المتهدل على رقبة الجزمة . ولكن الطربوش كان إجباريا ، علينا نحن أيضا ، نلبسه فى الفصل وفى الفُسْحة ، وفى الشارع . أما أنا فلم أتمرد عليه إلا بعد ذلك بكثير جدا ، فى خامسة ثانوى ، كنت أضعه فى الدرج وأخرج فى الفُسْحة من غيره ، ولكن لابد أن نكبسه على رؤوسنا عندما يدخل المدرسون .

ومع ذلك فقد كنا نعرف ، بغموض ، أننا لسنا أنداداً لهم ، تماما . كانوا كبارا ، وكانت لهم معرفة بأسرار الجسم التى تحدث للواحد عندما يكون كبيرا ، ولا نملكها بعد . ولهذا ، وحده ، كنا نكنّ لهم إعجاباً خفيا ، واحتراماً من نوع خاص ، حتى لو كانوا فى آخر ترتيب الفصل . وكانت لهم مرات ، فى صباح الإثنين خصوصا ، يتحلقون معا ، الكبار وحدهم ، ويتحدثون بهمس منفعل ويتبادلون أسراراً لا يسمحون لنا بأن نسمعها .

ضرب الجرس ، واندفعنا نجرى على السلالم الرخام ، ودخلنا حصة العَربى . كان خليفة افندى يتكلم بلهجة فلاّحى قليلا ، ويُعطّش الجيم دائما ، وله شارب كثّ كشريط مستقيم الحواف تحت أنفه ، وعظْم وجهه غائر وجافّ . وكنت فى أول صفّ ، وطلب منى خليفة افندى أن أسمّع المحفوظات . كانت سورة الليل وسورة الضحى مقررتين علينا فى المحفوظات ، وكنت حسن الحفظ ، فتلوتهما ، واحدةً بعد الأخرى ، مسحوراً بالإيقاع والمعانى ، وحَلّ فى الفصل كله سكونٌ تام وأنا ألقى الآيات المنغّمة القِصار ، وكان خليفة أفندى ينظر إلىّ نظرة ثابتة عميقة ، حتى فرغت ، وفى الصمت سمعت همهمة خافتة غامضة تأتى من الفصول الأخرى ، والأنفاس كلّها معلقة ، حتى قال خليفة افندى فجأة : الله . . ! هذا إلقاء مثل سلاسل الذهب . . فتح الله عليك يـابُنَىّ . فأحسست وجهى يتضرّج من الزهو والخجل . وسمعت لغطاً وضحكاً مكتوما فى آخر الفصل .

فى الفُسحة ذهبنا ، من يسار السلالم العريضة ، إلى الممر الضيق الذى يدور بمبنى المدرسة ، ويفتح على حوش مسقوف بالخشب ، مبلّط ، فيه دِكَك طويلة وموائد خشبية عارية الخشب ، وكان هذا الحوش معتما قليلا ، ومفرحا فى الوقت نفسه ، فقد كان مرتعاً للاستغماية والنطّ فوق الدكك وبين الموائد . وتحت الحائط الذى يقوم أمامه حنفية نحاس نشرب

منها بأيدينا ، تحتها بقعة غير منتظمة مبلولة وداكنة اللون دائما ، ولم يكن الكبار يأتون إليه .

كنت منحنياً على الحنفية ، أملأ يدىّ المتجاورتين المكوّرتين بالماء وأشرب بعطش بينما الماء ينسرب بسرعة من بين أصابعى ، عندما جاء جبره من خلفى ، بقامته الطويلة ووجهه الشمعىّ الأبيض ، وابتسامته التى أكرهها ، ومعه كمال المدكوك الجسم فى بنطلونه الطويل الضيق المحشوّ فيما بين ساقيه ، ومعهما رمزى ، قصيرا ، ومدور الجسم ، الشورت الذى يلبسه يكشف بإحكام عن فخذين ناعمتين بيضاوين ، وعيناه جاحظتان قليلا ، وسمعت جبره يقول بصوت يتعمّد أن أسمعه : يا عينى على سلاسل الذَهَب . . يا حلاوة الذَهب . . وضحك رمزى ضحكة كسولاً ورفيعة ، كالبنات . وقال كمال بصوت خشن : إيوه يا سيدى . . ! اعتدلتُ وأنا أرتجف من الغيظ ، وتمنيت لو كنت كبيراً فأحطّم لهم وجوههم بقبضتى كما كان يفعل روكامبول وأرسين لوبين ، ولكن حسن المرديقى ، على غير عادته ، كان يقترب متمهّلا ، ومعه غُريّب عَلى ، وأنطون زخارى . سكت جبره وكمال فجأة ، واستدارا ، وابتعدا وهما يمسكان بيدىْ رمزى ، كلٌ من ناحية .

فى فُسحة بعد الظهر كنت فى الحوش الكبير المفتوح الذى يحدّه السور من ناحية ، وحيطان البيوت العالية من ناحية ، بنوافذها المواربة التى لا تفتح أبدا ، وظَهْر مبنى المدرسة من ناحية ثالثة ، وينتهى إليه الحوش المبلّط المسقوف من آخر جوانبه . كانت الشمس تنصبّ عليه فيدفأ جداً فى الشتاء ويتّقد حرارةً فى الصيف ، وأرضه قد اسودّ رملها قليلاً بتراب ناعم تثور منه سحابات صغيرة تحت أرجلنا من الجرى واللعب والصياح الذى لا يهدأ أثناء الفُسحة الكبيرة ، وكان من لُعبنا الأثيرة أن يخلع أحدنا حذاءه ويمسك به ، حرصاً عليه مهما كانت الصداقة ، ويقف بالشراب على أكتاف اثنين معا ، ويطلّ برأسه ، بالكاد ، من فوق السور ، ويُنادى على المارة أو البيّاعين القلائل الذين يمرون فى شارع الكروم ، ولا يحصل على هذه الميزة إلا من كسب فى لعب البِلْى ، أو صلّح ، أو ما نبتكره من ألعاب .

جاء جبره ، وكمال ، ورمزى ، ثلاثتهم ، إلىّ وأنا فى الحوش الكبير ، وطلب منى جبره بصوتٍ كله رجاء ، واعتذار ، ومصالحة ، أن أشرح لهم معانى المحفوظات وإعرابها ، فتصالحنا ، ولكننى كنت دائما أحس معهم بالقلق ، وكُرْهٍ ملتبس ، وأن ما بينهم يدور فى خفاءٍ جسدىٍّ غير مفهوم ، جذّاب ومنفّر معا .

قال لى جبره إنهم سوف يذهبون بعد المدرسة إلى بيت رمزى فى آخر شارع ١٢ ، جنب شركة الغزل ، وإن رمزى عندهم مجموعة مجلات كل «شىء» و «الدنيا» و «الكواكب» ، فى غرفة على سطح بيتهم ، وسوف يقنعه بأن يسلّفها لى لأقرأها فى إجازة نصف السنة . وكان جابر يسمع الكلام ، فجاء إلىّ فى آخر حصة ، وكنا قد حفرنا أسماءنا على خشب الأدراج ، وأخرجنا المحابر الخزفية البيضاء من فوهاتها الغائرة ، ووضعناها فوق بعضها البعض ، رصّاتٍ رصّات ، على مائدة المدرّسين ، وطيّرنا دبابير من الورق فى سماء الفصل ، وكتبنا بالطباشير الأحمر على زجاج النوافذ «تحيا الإجازة» ، وقال لى جابر بغموض : خلّ بالك لما تروح مع الولاد دول عند رمزى ، خلّ بالك ، وكنت فرحا بالإجازة الطويلة ومتوثباً بالعفرتة والفرح فلم أهتمّ بما قال .

خرجنا مبكرّين فى هذا اليوم الأخير قبل إجازة نصف السنة ، وكان عندى وقت قبل ميعاد العودة التى كانت أمى تحاسبنى عليها ، بالدقيقة ، على الساعة . وذهبت مع جبره وكمال الذى وضع ذراعه على كتفى وهو يقول إن خليفة افندى وسامى افندى ، ضابط المدرسة الشاب ، أصحاب وينامون معا فى بيته بالليل ، خطوتُ إلى جنب ، بعنف ، وابتعدتُ عنه ، وقطعنا شارع ١٢ حتى آخره ، وصعدنا السلالم النظيفة المعتمة ، وعبرنا الأبواب المغلقة الصامتة ، حتى السطح . وقال جبره إن رمزى سيأتى حالاً من تحت ، ودخلنا غرفة ، على السطح ، خالية ، لها ثلاثة جدران فقط من الحجر الخشن العارى ، وفيها شباك واحد عالٍ منقور فى الحائط ليس له ضلفة ، وفى وسطها ، أمام لوح الخشب الكبير المفتوح الذى يحل محل الحائط الرابع ، عمودٌ عريض من الأسمنت تخرج من صلبه أطرافُ حديدٍ متلوية رقيقة وصدئة ، يحمل السقف من المنتصف تماما . كان النور خفيفاً فى غرفة السطح ، وفى المكان كله نوع من السر والتوتر . قال جبره ، بصوته اللزج وفيه غنّة لينة إن رمزى صعد معه إلى هنا يوم الأحد الماضى . وحكى كيف أنه ركع على يديه ورجليه واستند إلى العمود وقال إنه لم يصرخ بل كان يكزّ على فمه فقط ، ولم أفهم شيئا ولكننى أحسست فجأة أننى فى كمين ، وأن شيئا ما ، خطِرا ومرعبا وغامضا يدور من حولى ، فقلت إننى يجب أن أنزل الآن ، بيتنا بعيد ، واندفعت أجرى نازلاً على السلم وأنا أسمع كمال يقول إن رمزى سيجىء بالمجلات حالا ، لم أردّ عليه ، كنت أجرى فى شارع ١٢ ، أجرى فى شارع الكروم ، أجرى أعبر شارع الترامواى ، لا أتوقف ولا آخذ نَفَسى ، حتى وجدت نفْسى فى فَسحة السلالم داخل بيتنا ، فوقفت وأنا أنهج ، واكتشفت أننى

أضمُّ كتبي إلى جنبي بشدة ، وأن الدم يضرب فى عروقى كلها . وكان كل شىء مستغلقا علىّ وغريبا وأريد أن أنساه .

وتجنبت هؤلاء الثلاثة بقية هذه السنة الأخيرة فى مدرسة النيل الابتدائية ، وكنت لا أريد أن أرى الابتسامة الكريهة على وجه جبره الشمعىّ ، ولكننى ، أحيانا ، كنت لا أملك أن أردّ عينى متأملاً جسم الولد رمزى المدوّر الكسول .

استرددت نفَسى ، وطلعت السلم ، كل درجتين فى وثبة واحدة ، وعندما خبطت على زجاج ضلفة الباب المغبّشة فتحت لى خالتى سارّة الصغيرة التى لم تكن تكبرنى إلا بسنوات قلائل ، وكانت تحمل ، على يدها الأخرى ، الصينية المرآة المستطيلة ذات المقبضين وعليها أكواب المُغات السخن رائحته شهيّة ، داكنَ الصفرة تطفو عليه طبقة السمن بدوائرها الصغيرة المُزبدة مغروزاً فيها فتات من فصوص البندق واللوز وعين الجمل .

كانت أمى قد ولدت أختى لويزة ، وعملنا لها السُبُوع ، وجاء أبونا سمعان وصلّى على رأس أختى لويزة فصرخت وهى فى قماطها الأبيض الوثيق ، وبَخّرها ورش البيت كله بالماء المصلّ عليه الذى حمله معه فى زجاجة صغيرة أخرجها من جيب جُبّته السوداء الحرير ، وهزّ مجمرة البخور التى كانت أمى قد أوقدت النار فى قطعةِ فحمٍ صغيرة فيها ، حتى احمرّت ، فامتلأ البيت برائحةٍ عبقة وحرّيفةً كرائحة الكنيسة من سُحُب البخور المتقطعة ، ومن الشموع الموقدة حول قُلّة منتفخة البطن ، مصبوغة بالأحمر ، على المائدة فى فَسحة البيت ، فى صينية نحاسية ، ونيران الشمعات السبع خافتة فى عز النهار ومدبّبة وصفراء ، وكل شمعة مغروزة فى طَبق فنجان ، زُرعتْ فيها سبع حبوب على أرضية من القطن المبلول ، وسُقيتْ برشّ الماء طول الأيام السبعة الماضية ، الترمس والفول والشعير والغلّة والحلبة والذرة والعدس أبو جبّة ، وكانت النباتات الرقيقة الرفيعة جديدة الخضرة تكاد تكون شفّافة من رقتها ، وقد ارتفعت حول جذوع الشمع البيضاء المدوّرة . وكانت أمى ، فى عزّ شبابها ، تقوم من سرير الولادة ثانى يوم ، وتعمل شغل البيت ، وكان أبى يرسل للبيت الفراخ ، بالقَفص ، طول أيام النِّفاس ، تحملها عربة كارّو من مينا البصل لغيط العنب .

عندما دخلت ، سمعت ثرثرة الستات واللغَط والصيحات الناعمة والضحكات النسائية العالية ، كانت أمى عندها ضيوف ، جئن يهنئن بالسلامة ، ورأيت على كنبة الفَسحة ملاءاتهن السوداء خلعنها ورمينها من غير نظام ، وعلى البُوريه كومة صغيرة من الأساور والحِلقان والعقود والخواتم الذهبية . كانت الكومة الذهبية متهدلة الخيوط والحلقات فوق بعضها البعض ، تومض وتشعّ بخفوت ، وكنت أعرف أن زائرات أمى عليهن أن يخلعن كل ما يلبسن من ذهب قبل أن يدخلن عليها ، طول أربعين يوماً بعد الولادة ، خوفاً من «المشاهرة» . وكانت هذه الكلمة ، وهذا الطقس كلّه ، يسحرنى ويحمل إلىّ معانى غامضة عما يحدث للنساء من أشياء غريبة .

نادتنى أمى فخجلت أن أدخل وكل هؤلاء النسوة معها ولم أردّ ، فنادتنى مرة أخرى بصوتٍ عال ، وجذبتنى خالتى سارّة من يدى ، وعندما دخلت الغرفة كانت النافذة مغلقة والمصباح الكهربائى متقدا فى داخل كُمّثراه الزجاجية المورقة المفتوحة وزجاجها بلون اللبن ، وفَغمتنى روائح كثيفة مختلطة من الرضاع والمُغات وفَوْح الأجسام النسائية ، وكانت أمى نصف مضطجعة مستندة بظهرها إلى مخدّة طويلة على قائم السرير ذى القضبان الحديدية اللامعة المتجاورة ، وإلى جانبها لويزة الملفوفة فى قماطها ، مغمضة العينين حمراء الوجه ، وذهبتُ إلى أمى أخطو بين النساء اللاتى تربعن على الكِليم ، تحت السرير ، فى ثيابهن المشجّرة المَقوّرةِ الفتحة عن أثداء مسترخية وفيرة وانكشفت أفخاذهن قليلاً من فوق الركبة ، وهن يشربن المُغات ويثرثرن بعضهن مع البعض ، وسمعت الست وهيبة تقول لامرأةٍ ممصوصة الوجه حادة الشفتين لاأعرفها : لاياختى ، اسم الله عليه ده لسه ما احتلمش برضوه . . وقالت أمى : طب بَسْ بَسْ اسم الصليب عليه ده زىّ الملاك أساليني أنا . ووقفت أمامها صامتاً وقلبى يدقّ فمدت يدها تحت المخدة وأخرجتْ صرّةً صغيرة جداً ملفوفة بقطعة قماش بيضاء معقودة بعُقَد كثيرة وأعطتها لى فأحسستها طريّة كأنّ فيها قطعة لحم حية ، واقشعرّ جسمى ، وقالت لى أمى أن أذهب ، فى صَفار الشمس ، إلى تقاطع شارع الكروم بشارع سيدى كريم ، وأقف أمام بيت روزا الخيّاطة بالضبط فى وسط الأربعة مفارق ، وأرميها بعزم ذراعى ، فوق ، فوق ، فوق خالص . .

ظللت ممسكاً بالصرّة الصغيرة اللينة الجسم وذهبتُ إلى شرفة بيتنا المطلة على اصطبل الخيل وحوش العربيات الحنطور ، وعندما رأيت أن الشمس تميل للغروب على المحمودية نزلت جريا ، وفى يدى الصرّة الصغيرة ، وكنت سمعت أمى تقول وهى لاتعرف أننى أسمعها إنه « خلاص » أختى لويزة ، ولم أعرف ما معنى الخلاص ولكن خيالى النشط صوّر لى أنه شىء ينزل مع البنات فقط عند الولادة ويجب الخلاص منه وأن أختى الوليدة لن يكون لها خَلاص من عذابات النار بعد الموت إلا بذلك . ولكن السؤال الذى كان يحيّرنى هو كيف أن هذه المفارق أربعة ، هل هى أربعة شوارع ، يعنى ؟ لكنها شارعان فقط ، ولم أستطع أن أحلّ هذا اللغز ، ووقفت

بالضبط فى نصف تقاطع الشارعين وكان بيت روزا الخيّاطة من دور واحد ، وعريض ، وله جنينة واسعة أمامها سور من قوائم الخشب القصيرة وله باب خشبى بضلفتين ، وفى الجنينة تعريشه عنب كثّة بالورق العريض والأغصان المتلوّية ، وأمام الجنينة رصيف مبلّط بالبلاط الأبيض يفتح عليه باب البيت ونوافذه المنخفضة الكبيرة . وكان البيت صامتا تماما ، ومظلماً فى هذا الوقت من النهار ، فقد كانت الخيّاطة العجوز الشاميّة الأصل تعيش وحدها ، وكنت أعرف أن البنات يأتين للشغل عندها فى النهار ويذهبن لبيوتهن على العصر ، وكنت أخاف قليلاً من المرأة الشمعيّة الوجه الحادّة الأنف ، بشعرها الأبيض الجافّ الملفوف دائما فى منديل ملوّن تربط عقدته خلف رقبتها .

كان الشارع خالياً من الناحيتين ، على طول البصر . كل شىء فى آخر النهار كان هادئاً ومهجوراً وساكتاً تماما ، والنخيل فى جنينة روزا الخيّاطة يهتز سَعَفُه بصوتٍ خشخشةٍ خافتة .

رميت بالصرّة الصغيرة التى كنت أمسكها طول الوقت كأنى خائف من قوّتها الكامنة ومقدرتها على الإيذاء ، وطوّحت بها ذراعى إلى أقصى ما أستطيع . وارتفعت اللفّة الصغيرة الطريّة فى الهواء ، عاليا باندفاع كأنه آتٍ من داخلها ، ارتفعتْ ، بقوة ، ثم اختفتْ ، تمامًا . كأنها ذابت ، فى انطلاقها إلى أعلى ، إلى بعيد ، كأن شيئاً ما ، غير مرئىّ ، قد التقطها فى الفراغ . وراحت . استدرتُ على وجهى ، وانطلقتُ أجرى إلى البيت بأسرع ما تحملنى قدماى . كأنى أفرّ .

فى حصة الدين كان الأولاد المسلمون يذهبون إلى غرفة المدرّسين حيث يتجمع زملاؤهم من الفصول الأخرى ، ويعطيهم خليفة افندى درس الدين . وأسمعهم ، من الشباك ، يقرأون القرآن معاً بصوت عال منغّم له إيقاع ملىء يحتشد له قلبى بالرهبة ، وأحسدهم وأريد أن أكون معهم . أما نحن فيدخل إلينا جرجس افندى مدرّس الإنجليزى ، وكان صعيدياً وقصيرا ونحيلاً وله وجه قاسٍ أسمر ، ويحفّظنا قانون الإيمان والوصايا العشر ومزاميرداود وموعظة الجبل وكتاباً صغيراً فيه أسئلة وأجوبة . وفى إحدى الحصص وقف أنطون زخارى فجأة وقال للمدرّس بصوتٍ عال : أفندى الوصية الثالثة مش فاهمها . يعنى إيه لاتزْنِ ؟ فضحك الكبار ضحكاً مكتوما وقال جرجس افندى بهدوء : طَبْ أُجْعُدْ . . هى دى اللى انت مش فاهمها ؟ لما تكبر هتعرف ، مستعجل ليه ؟ وكنت أنا ، حقاً ، لاأعرف ، بأى شكل ، ومع ذلك فإن شيئاً ما يُخجلنى عن أن أسأل .

بعد أن خرجنا من المدرسة ، وقفتُ مع الأولاد الصغار أمام الفرن ، حتى يمر الترام فى الشارع بصلصلته البطيئة وعرباته الزرقاء اللامعة ، وسألتهم بصوتٍ فيه تحدٍ وشيطنة : حد فيكم بقى يعرف يعنى إيه بيوت الدعارة ؟ كنت قد قرأت خبراً فى « الجهاد » عن تفكير الحكومة فى إغلاق بيوت الدعارة ، ولم أفهم ما هى هذه البيوت ، وقلت لنفسى إنها لابدّ البيوت القديمة التى سوف تسقط على أصحابها . ولم يعرف أحد ما هى ، وسكتوا ، ومع ذلك لم نسأل أحدا .

فى يوم الاثنين من الأسبوع الأخير للمدرسة كان الحوش الصغير دافئاً ومشمسا فى فسحة بعد الظهر ، وكان الكبار متجمعين معا . سمحوا لنا ، لأول مرة ، أن ننضمّ إليهم فى حديثهم الخافت الحارّ عن مغامراتهم فى كُوم بكير يوم الأحد الذى فات ، وكأنهم قد اتخذوا قراراً بأننا كبرنا نحن أيضا ونستحق هذه الجائزة ؛ إجازة الصيف الأخير توشك أن تأتى ، فمن يدرى هل سنلتقى ، ومتى ، بعدها ؛ فمن حقنا الآن أن نعبر العتبة التى كانت محرّمة علينا . وقفنا فى حلقة متضامّة متزاحمة نسمع بلهفة ، وقلوبنا تدقّ ، عن أشياء كانت مبهمة تماماً على ، ولاأستطيع أن أتصوّرها مهما حاولت ، ولكننى أحسّ لها سحراً لامقاومة له . وبينما انطلق انطون زخارى يهمس بصوتٍ حاد وسريع ومبحوح قليلاً كان الأولاد يقاطعونه ويهتفون بأصوات فيها انكسار البحة الأولى ويضمّون رؤوسهم إلى بعضهم بعضا ويدورون حوله ويستحثّونه بالسؤال عن التفاصيل . كانوا يعطوننا نحن الصغار ظهورهم كأنهم وقد تركونا ندخل الحلقة نَفَضوا أيديهم منا ، وكان أنطون رفيعاً جداً وطويلاً ويداه عصبيتان وعيناه ذكيّتان قِلقتان تدوران حولنا كأنها لاترياننا وهو يصوّر بيديه وتقاطيع وجهه المسنونة وأنفه الكبير كيف أن المرأة البيضاء السمينة أعطته ظهرها وانحنت وعلّمته شيئاً ما ، لم ألتقط ، فى وسط الزحمة ، ماهو ، ولاكيف يكون ، ولم أستطع أن أتصوّر ماذا كان يحدث عندئذ ، وإن كنت أهتز بنوعٍ من الروْع ، والمتعة الخفية بخيالاتٍ غير محدّدة ، أما غُريبٌ فقال إنه دخل على واحدة خلعت له قميصها الحرير الأبيض وكانت عارية تماماً تحته ، وسألته عن اسمه وأين يسكن ولما عرفت أنه من غيط العنب ومن شارع الكروم تركته يفعل ذلك مرتين إحداهما بعد الأخرى ولم تأخذ منه ولامليم وقالت له إن اسمها حسنيّة وأنها سكنت مرة فى شارع الكروم وإنها تراعى الأصول وعليها دين لناس طيّبين هناك تريد أن تؤديه ، وقال إنها كانت رفيعة وسمراء وملتهبة كالنار وحنوناً أيضا ، وكان صوته المترقّع البارد يرتعد قليلاً على غير عادته وكأنه خجل من ذلك وقال إنها طلعت أو نزلت بنت كلب وإنه سيرجع إليها ويعطيها فلوسها على الجزمة ويضربها إذا فتحت

فمها ، أيضا ، وكنت أستمع للحكاية وقلبى يرتجف وملىء بالغموض ، ولم أصدّق أنها هى ، أبدا .

وقررنا نحن الصغار يومها ونحن نعود ، نحمل كتبنا ولانريد أن نلعب البِلْى ، أننا عندما نكبر ونروح الثانوى ، سوف نذهب إلى كُوم بكير نحن أيضا ونطرق هذا المكان وبيوته السرية الواعدة بمتعات وملذات جنونية لانعرف طعمها ولانتصوّرها ، حتى . وكنا نعرف ذلك أنه يقع بين السيالة وشارع توفيق قريباً من كركون اللبان وقال جابر إنه يعرف بالضبط . وتعاهدنا أن نذهب ، أن نذهب أنا وجابر وفرنسيس واسكندر حتى لو تفرّقت بنا المدارس فى الثانوى ، ولم نفِ بهذا التعهّد أبدا .

كان جابر أكبر جماعة الصغار ، ولكنه من الكبار أيضا ، يضع رجْلاً هنا ورجْلاً هناك . وبعد الامتحانات التى عقدت فى تلك السنة ، لأول مرة فى حياتى ، تحت خيمة عالية نُصبت فى الحوش الكبير ولها فتحات وقماش ملون ومزخرف كقماش شوادر الأفراح والمآتم ، قال لى جابر إن عنده سحّارة ملآنة بالمجلات والكتب والروايات فقلت له إننى أريد أن أقرأها ، كلها ، فى الإجازة ، فقال لى تعالَ ووصف لى أين بيتهم .

كان بيتهم فى شارع ١٢ من ناحية كرموز ، دخلت من الباب الخشبى من فوق عتبة رخامية ممسوحة ، وفوجئت بالسماء فوقى ، وكان فى جانب الحوش الذى جرت فيه الفراخ من أمامى ، فرن موقد جلست أمامه سيدة بملابس سوداء وطَرحة على أطرافها غبار أبيض من الدقيق ، تخبز . سألتها عنه فرحّبت بى وقالت لى هوّه انتَ صاحبه ؟ ياأهلاً ياضناى ونادته بصوت عال ، ودخلتُ معه إلى البيت الذى كان غرفةً واحدة فقط ، وكان أبوه راقداً على كَنَبة ومغطى بملاءة مصنوعة من خِرق ملونة قديمة كثيرة مخيطة بعضها إلى بعض ويسعل بشدة ، وركع جابر أمام الكنبة وفتح لى غطاءً قائما عمودياً يُفتح إلى جنب فى بطن الكنبة التى كان يرقد عليها أبوه ، وأحسست بحرج شديد ونوع من الإثم ولكن الرجل العجوز قال لى اتفضل يابنى خُد اللّى انتَ عايزه دا جابر أخوك وكلّمنى عنك كتير ربنا يخليك يابنى ويديك الصحة انت واللى زيك يارب ياكريم ، ومدّ جابر يده واستخرج أكواماً من الكواكب وكل شىء والدنيا والمصور واللطائف وروايات جرجى زيدان ورروكامبول ، وجلست على الأرض أمام الكنبة أنتقى منها ما لم أكن قد قرأته من عند الست وهيبة أو من عند أصهار خالى سوريال ، وتشجعت فمددت يدى أيضا تحت الرّجل الراقد بضعف واستسلام ، مغمض العينين شاربه الكبير مُصْفَرّ تماماً ووجهه متهضم جاف وملىء بالتجاعيد الخشنة ، وخرجَتْ يدى برصّة ملفوفة بدوبارة من أربعة كتب ذات جلدة ورقية خشنة صفراء والكتاب الأول عليه رسمٌ ساذج الخطّ ومُغْو لامرأة جالسة على ركبتيها ، تضع فخذيها تحتها ، قدمها ، فقط ، بأصابعها المتجاورة ، ظاهرة تحت ثوبها ، وإلى جانبها خُفّها العربى مدبب الطرف ، وهى ترفع ذراعها المحملة بأساور غليظة وتشير بيدها إلى شيخ له لحية طويلة ، مربّعة ، مفروشة على صدره ، متربّع ، ظهره إلى وسادة ويُسند رأسه إلى يده ، أما المرأة فثدياها أحدهما قائم ومكوّر والآخر متهدل ومستدير والحَلَمتان قاتمتان بارزتان منهما ، وامرأة أخرى تجلس على البساط وتنظر إليهما بنظرة رعب .

وقرأتُ أعلى الرسم « ألف ليلة وليلة » بالخط الرقعة ، وعندما فككتُ الدوبارة رأيت الصفحة الأولى تقول إنها ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة لياليها غرام فى غرام وتفاصيل حب وعشق وهيام بالصور الدهشة البديعة من أبدع ما كان ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان ، وخفق قلبى بشدة كنت قد سمعت عنها من الكبار ، وتردد جابر فى أن يعيرنى الكتاب ولكنى أغريته بمجموعة من « عشرين قصة » ورواية سافو ، فوافق على أن يعطينى الجزء الأول فقط ، وعندما أعيده يعطينى الثانى ، وهكذا ، وعدتُ إلى البيت أجرى جرياً من شارع إلى شارع ، فى نشوة يطير بها جسمى ، حافياً تخففتُ من الشبشب أمسكه فى يدى ، مع الكتاب ومجلات الكواكب ، ودخلت البيت بعد أن نفضت رجلى من التراب ولبست الشبشب وأخفيت الكتاب تحت جلابيتى الخفيفة وضممت ذراعى ، وفيها المجلات ، عليه .

وفى الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة المسقوفة التى تطل على اصطبل عربات الحنطور ، رقدتُ على الكنبة الاسطمبولى ، جنب مائدة الرخامية البيضاوية المفروشة بالجرائد ، التى كنت أذاكر عليها دروسى ، والجرامفون ذى البوق ورسم الكلب ، انزلقتْ قدماى إلى أرض ألف ليلة وليلة ، ودخلتها ، ولم أخرج منها حتى الآن .

ذهبتُ فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان ، ودخلتُ قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم ، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواريها العشرين اللاتى يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل وما تلاه من تنكيل وتقتيل ، والأميرة شهر زاد تنزل من أتومبيل باكار مقدمته مربعة الشكل ولامعة ، أمام سينما محمد على فى شارع فؤاد ، وينحسر الفستان الحريرى عن فخذيها السمروايين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة

بينها ، أفزعتنى المَردَة الهائلة تخرج من القماقم ، وركبتُ الخيل الحديد تطير على عنان السحاب ، وهبطت إلى مدن الأبنوس والنحاس الخاوية من البشر ، وانحدرت على السلالم الأربعين إلى الأقبية الخفية والسراديب فوجدت القردة والدببة الشبقة تُعاطى النساء من اللذة ما لم يعرفه بشر ، وارتقيتُ ظهور الجن العمالقة وركبت البساط السحرىّ إلى جزائر الهند والصين ، ودرُ صدرى بالشفقة والخوف على أولاد المساتير المسخوطين كلاباً تهرّ وتنبح وتتغطى منهم الحريم حياءً ، والمسحورين حميراً وبغالاً تعتِل الأثقال وتدور بأحجار الطواحين الثقيلة فى سيرجة معتمة نازلة تحت الأرض والرجال الذين لاينامون أبداً يضربونها بفروع من خشب الجميز ، والزيت يتقطر ويرشح ببطء فى طسوت واسعة جدارنها الصفيح سوداء ولزجة ، وعرفت جَبَّ الخصىّ بالسكاكين واستلال المحاشم بعقدها بالحبال وجدع الأنوف وسَمْل العيون والخوزقة والتنصيص والتشبيح وصبّ الزيت المغلى على الجسم الحىّ المتنزّى وطيران الرؤوس على حدود السيوف والموت صبراً فى الغِيران والآبار والزنازين والحبوس ، والعبيد يكدّون وتنقصم ظهورهم فى الوديان والمحاجر والأهوار ، والجوارى الرافهات اللاعبات بالدف والعود ، وقَتْلَى الحب ، وصَرْعَى المكائد والأبرياء يُؤخذون بجرائر الماكرين ، والصعايدة يحملون شوالات الدقيق البيضاء الدسمة الانبعاجات على ظهورهم القوية القضيفة التى لايكسوها إلا خيش شوال مقطوع الجانبين تبرز منها أذرع عارية سوداء معقّدة العضلات ، والبنات الحيّات ، والبنات الغِزلان ، والشُطّار والعُيّار ، والعماليق والبطاريق ، والقسوس والنصارى بقلانسهم وزنانيرهم وصلبانهم ، والسَحَرة والمجانين ، والدراويش والهائمين ، والمَجوس عَبَدة النار ، والسود عَبَدة الأصنام ، والقراصنة والربابنة ، والقهرمانات والطواشى ، والرهبان والمُجاهدون والصُنّاع والصيّاع والجواهرجية والصيّاغ والمزينين والحمّالين والخلفاء والوزراء وشهبَنْدر التجار ، والبنات الصغيرات صدورهن ضيّقة ومخسوفة وشعورهن الخشنة ملفوفة بالمدورة البيضاء غير النظيفة ينحنين طول النهار بالإبرة والخيط وجوههنّ الشاحبة تلتصق بالقماش الأسود فى مشغل روزا الشامية يفقدن عيونهن فى عتمة الغرفة الطويلة المنخفضة السقف ، وتَلَوْتُ الرُقَى والتعازيم وحللتُ الطلاسم وحلت الأحجبة ولَبِستُ على العِمذان وأشعلتُ المجامر ولبستُ الخواتم السحرية ووجدتُ حجَرَ الفلاسفة ونشقتُ البنج والنشوق وسففتُ العقاقير والزرنيخ والجير ولعبت بالدرر واللآلىء والزبرجد والياقوت ، وتنزهتُ فى البساتين ذات الأشجار السبعة الباسقة الفارعة والعريضة والعقيمة والمُثمرة والمتشابكة والجرداء النخل والجميز والتين الهندى والسنط والكافور والنبق وأُمّ الشعور ، واغتسلتُ فى الحمّامات ، وانسربتُ فى الدهاليز والرواقات ونمتُ فى الخانات على المصاطب والسُرُر المفروشة بالحرير ، ورميتُ بالسهام والرماح من الأبراج والحصون ، وامتطيتُ صهوات الخيل فى الاصطبلات بينما الرجال يحكّون روث الخيل الداكن اللون طبقاتٍ مكومة فوق طبقات ، والروث الجديد فوقها مدوّر مُصْفَرّ اللون يصعد منه البخار ، وأبحرتُ على سفنٍ كالجبال تمخر البحار إلى الهند والسند وجزر واق الواق ، وكنتُ هناك والترامواى يدهم الصبيان وتطير أشلاؤهم الدامية ، سيقاناً عارية مقطوعة ورؤوساً تتدحرج على حَجَر البازلت الأسود النظيف ، انسللتُ أمام زرائب الجاموس المظلمة أرضها الترابية عليها أكداس من التِبْن الأسود المنعجن بالروث ولها رائحة نفاذة حارقة للأنف يعمل فيها رجال سود ليس عليهم إلا سراويل كالحة من العَبَك متصلبة بالنفايات الجافّة عليها وصديريات ذات صفّ عمودى من أزرار صغيرة مدورة كثيرة ، كثيفة القماش من الوَسَخ يكسحون الروث بأيديهم يملأون به جرادل ضخمة مدورة ويلقونه فى أكوام لزجة جنب الباب ويضربون ما بقى منه بالتبن المكدّس على الأرض ، ونساؤهم ، بعيونهن الجائعة وملابسهن السوداء الملوثة بالبلل ، يحلبن الضروع الثرة باللبن الذى يسقط له خرير فى الأسطال المعدنية اللامعة ، ثم يركعن أمام أكوام الروث ويصنعن أقراص الجلّة يفرشنها فى الشمس على أرض الشارع .

وعندما عدت تجولتُ فى شوارع بغداد متنكراً مع هارون الرشيد ، وسمعتُ شجْوَ الأغانى مع الموصلىّ وبراعةَ القريض ، وروّعتنى فاجعة البرامكة ، وأحسستُ عنقى فى يد مسرور السياف وذراعىّ ورجلىّ مقيدة بالكلاليب والجنازير ، وصارعتُ الأحناش والتنانين وفتحتُ الكنز المرصود عن ذهب وماس ولؤلؤ منثور ، وأكلتُ من أصناف الطعوم المطبوخات والمشويات والحلويات والنُقُل من لوز وجوز وبندق وزبيب وحسوتُ القهوة والشربات والنارنج والنبيذ الأصهب كالزعفران ، وشممتُ الآس والياسمين والنرجس والقرنفل ، وعجبتُ من أفعال الرجال فى ثياب النساء ، والنساء فى زىّ الرجال المحاربين ، وعاشرتُ العفاريت الكَفَرة والجنّ المؤمنين والغلمان كالبدور والقيان كالشموس وعرائس البحار ، والبنات الطيور اللاتى يخلعن ريشهن فإذا لهن حُسْن يدوّخ العقول ، كأنهن الحور العِين ، ونعمتُ بملمس القمصان البندقية ، الذهبية منها والمشمشية والمطرزة بأسلاك الفضة ، على نساءٍ لهن شعور كالحرير ووجنات كرحيق الأرجوان وأنوف

كحدّ السيوف وشفاه كالعقيق أو حَبّ الرمان ، وأعناق تلعاء كالعاج وصدور كبلاط الحمّام عليها نهود كفحول الرمّان أو حِقاق المِسك والريحان ، وخصور مُخَنّصرة كأنها من وهْم الخيال . وبطون كأنها العجين الخمران مكسوة بشقائق النعمان وأكثر بياضاً من المرمر كل عكنة من أعكانها تسع أوقية من دهن اللبان وفككتُ تِكك السراويل المعقودة على فصوص الزمرد والمنقوشة بأشعار الهوى والتدلّه والتحريم ، فإذا سيقان من رخام دافىء مسنون فوقها كثبان من البلور ناعمة ومربربة واعدة بالنعيم ، وأفخاذ كالعِمدان ألين من الزبد وأنعم من الحرير ، وجُلتُ بيدى فى جميع الجِهات حتى وصلت إلى قباب كثيرة الحركات والبركات عرفتُ من أسمائها خان أبي منصور وحبق الجسور والسمسم المقشور ، وفهمتُ أسرار البَوس والشهقات واشتعل جسمى بالشوق فتيقّظت واشتددت وتوتر البرعم النابض المنتصب وجلجلتُ نواقيس الساعة وسطع العالم للمرة الأولى بلهبِ المعرفة وانهمر الطوفان ووجدتُ نفسى فُلكاً طافياً على الغَمْر وليس بين أمواج اليمّ العاتية من طريق ، وما زلت أطفو وأغوص .

القاهرة : إدوار الخراط



عبد الرحمن مجيد الربيعي

قصة | نار لشتاء القلب*

(١)

ليل ينقض على ضوء كان يتلألأ فوق أطراف الأشجار وواجهات البيوت القرميدية ، شارع ملتو — يمتد صعوداً إلى ذلك البيت الحجرى الكبير الذى يتقدمه سياج متآكل وبوابة مشرعة دوماً تسع حتى السيارات الكبيرة الأحجام لتدخل وتصطف فى هذه الفسحة التى كانت جنينة فيحاء ثم أهملت ولم تبق منها غير الأشجار الهرمة التى تحاذى جانب السياج المواجه للوادى ومنه يبدو البحر الأبيض المتوسط جديداً وواسعاً يحمل أمواجه لتعانق ضفاف «جونيه» حيث ترسو أعداد من سفن الصيد الصغيرة وكذلك السفن الرياضية ذات الأشرعة .

يدفع حسان خطواته متسلقاً السلم الواطىء بعد أن ترجل من سيارته كان مقروراً يتلفع بمعطفه السميك ، ويضع لفافاً صوفياً حول عنقه وقد ترك طرفيه يلتمان متقاطعتين فوق صدره لتحمياه من البرد الذى سرعان ما يجعل عضلات صدره تتشنج مورثة له ألماً لا يطيق تحمله .

لم تكن هذه المرة الأولى التى يزور فيها ليل ، لعلها العاشرة أو أكثر لقد التقاها أول مرة فى تلك الصبيحة الربيعية التى خصصت للاحتفال بشاعرها الراحل . جاءت مبكرة واندست بين الحاضرين ، لم تختر مكاناً متميزاً يعلن عنها ، فهذا أمر لم يعد يهمها بقدر ما يهمها الاحتفال بالشاعر الذى فجرت فيه ما لم تستطعه أية امرأة قبلها . وقد لمحها حسان وهو يجلس على المنصة ووجهه باتجاه الجمهور فبانت له بهية كبيرة رغم أعوامها التى جاوزت الستين . وكانت عيناها تدوران بين الحاضرين تارة ثم تعيدهما لتتصلبا عند وجه شاعرها المرسوم على لوحة مؤطرة وضعت فى مقدمة المسرح .

كانت صورة تخطيطية ولكنها تشبهه إلى حد كبير ، وقد نفذها الفنان بخطوط سوداء عريضة . أكد فيها على عقصة شعره العالية وعلى المفرق الذى جزّأه إلى قسمين بتسريحة لم نعد نراها اليوم ، واهتم الفنان أيضاً بإبراز شاربيه الدقيقين المقصوصى الأطراف . كان فى تلك الصورة يبدو فتياً وهزيلاً أيضاً . فذلك المرض الذى أمسك به لم يستطع أن يقاومه لذا سحبه إليه تدريجياً حتى أطفأه ، لكنه وفى صراعه ذاك كان يكتب الشعر وكانت هى عنوان قصائده ، يناديها ، يغازلها ، يتمناها ، يحبها ، يحدثها عن وجوه مرت به ، وأحزان ألمت به ، وأفراح عرفها يوم التقاها فى قريتها الصغيرة التى تخضع كل حركات أبنائها للرصد اليومى ، يحركه الفراغ والفضول . ويكبر الرصد والفضول عندما يكون محوره سيرة هذا الشاعر الذى يقول شعراً يصفع قناعاتهم اليومية وما اعتادوا سماعه من شعر ، إنه يندد بهم ، يعريهم ، ويجعل من نفسه الشهيد الأول فى لعبة الحب والشعر المتحدية ، يستنكرون قصائده ويتبرؤ ون منه ومنها ، لا يصيخون السمع إليها بل يحاولون أن يوصدوا آذانهم حتى لا تصلهم وتخرب قناعاتهم وحياتهم المستقرة بغباء واستلاب ، لأنه لا يتوقف فى غزله عند مجهولة بل يتوجه به إلى امرأة معينة ، ومن هذه القرية هى ليل يسميها باسمها دون أن

* من مجموعته الجديدة « نار لشتاء القلب » المعدة للنشر .

يتهيب من شيء أو يحسب لغير الحب والشعر حساباً .

وكان ذلك بالنسبة لهم خروجاً وزندقة ، فهو رجل له امرأته ، يوماً ما أحبها ، وكتب من أجلها الشعر ثم تزوجها ، وهي امرأة لها زوجها وأبناؤها وحياتها الأخرى ، ولكنهما وضمن هذه المعادلة المتناقضة تحابا ، وخلق الحب قانونه ، وتفجرت الينابيع ليظل صوت الشاعر يتردد في أنحاء القرية كلها : ليلى ، ليلى ، ليلى .

وكان صوته يصل إليها ، تحتضن كلماته ، تحتضنه كله ، لقد آمنت به ، بحبه ، فعلمها ذلك التحدي والمجابهة لتقف أمام تيار القرية وتقابل بشجاعة سنابك خيول الأهل التي تريد سحقها وقتل علامات الفضيحة فهكذا يرون حبه لها . حبها له .

(٢)

ليل ثقيل يحتضن الهرم والبشاعات ، كما يحتضن الود والشعر والحكايا الجميلة .

لقد تذكرها حسان فتلفت لها وقال :

- ليلى يا سيدتي العظيمة ، مشتاق لأن أراك فجاءه صوتها المرحب :

- على الرحب والسعة ، انني في انتظارك . متى ستأتي ؟ وأردف بقوله :

- إنني في المنطقة ، وسأكون عندك بعد قليل وعلقت على قوله بمودة :

- ماذا جئت تفعل هنا ؟
- هل محرم على أن آتي ؟
- أبداً ، ولكن لعلك تبحث عن نبع ما .
- النبع الذي تعنينه قد جفّ هكذا انقطع ماؤه فجأة ولم يعد يعطي غير ذرات الرمال .

ورددت ليلى :

- كلامك هذا شعر ، المهم ألا تأتي خالياً ، أريدك أن تحمل معك إحدى قصائدك الجديدة لتسمعني إياها .

ونطق قبل أن يطبق سماعة التليفون :

- منذ يومين انتهيت من كتابة واحدة وهي مازالت مسودة في جيبي تنتظر أن أنزل فيها تشطيباً وإضافات قبل أن تصبح جاهزة للنشر أو القراءة .

قالت :

- لا يهم ستكون أجمل بدون تشذيب وهي تحمل معها كل ما علق بها .

وها هو يجيء .

في صبيحة الاحتفال ذاك تكلم الكثيرون عن شاعرها ، نظّر البعض لقصائده ، حللها الآخر . ثم أدخلوها في منعرجات وتفسيرات وقرأوا نماذج من هذه القصائد . وكان اسم حسان من بين المتكلمين وعندما جاء دوره وجد نفسه لا يعرف أن يتكلم بالطريقة التي تكلموا بها ، وأن عليه التحدث عن محنة هذا الشاعر على كل المستويات من خلاله هو ، فهناك شيء مشترك بينهما . الفرق أنه قد انسحب عندما تأكد له بأنه قد انقاد في الوهم طويلاً ، وأن تلك المرأة المتناقضة المخربة العواطف لا أمل منها ، ولا يمكن له أن يلتقي بها فلكل أوتاره ، ولكن أوتارها مقطعة ، وأوتاره تحتفظ بدفقها ورنينها الصداح .

تحدث حسان متعمداً على رؤوس نقاط دوّنها على ورقة فرشها على المنصة أمامه ، وكان مقلاً في كلمات حديثه . ولكنه حاول أن يختزل صليل الجرح . ويداويه في كمادة من الكلمات الندية والودودة .

ولم ينتبه لحال الجمهور بادىء الأمر فهذا شيء لن يهمه ، وغالباً ألا يرى كل الوجوه المشرئبة نحوه ويمضي وكأنه يحاور نفسها ويمضي معها في استرسال طويل ، ولكنه وعندما راحت عيناه تطوفان بين الصفوف المتراصة والتي جاءت من أرجاء المكان لتشارك في إحياء ذكرى عظيم أنجبته اكتشف أمرين أولهما هذا الإصغاء التام له ، وثانيهما أن المرأة التي أعطاها الكثير وأغدق عليها بفيضه رغم قحطها ونشافتها كانت أمامه وجهاً يرتصف مع الوجوه ، مرت نظراته بها ولم تتوقف ، فلم يعد في وجهها ما يستحق الاكتشاف لذلك قرر أن يبعدها عن حياته في واحدة من نوبات المد والجزر التي عرفها معها وعرفتها معه قطعاً لهذه اللعبة التي لم تعد مسلية أبداً .

بعد أن أنهى كلمته انسل وجلس على مقعده الذي وضع له قرب المنصة مع رفاقه المتكلمين ووجد نفسه لا يتطلع إلى الوجوه التي مازال صدى كلماته فيها بل إلى الحركة في الشارع وذلك من خلال النافذة الزجاجية الواسعة التي أزيحت ستائرها لتطل من عل عن شماله .

رأى أمهات تحملن أطفالهن ، أو يدفعنهم في عربات ، أرى أناساً يمرون حاملين . بأيديهم مشترياتهم ورأى عشاقا يعبرون أزواجا غير مكترثين بما يجرى في قاعة الاحتفال جوارهم من تكريم لواحد من كبار العشاق ومعلمي أبجدية الحب الأوائل ،

كان ذلك الماضي لا معنى له عندهم ، وكان حاضرهم هو المعنى والبداية ، ورأى سيارات بموديلات مختلفة يتباهى أصحابها بكبر حجمها وغلاء أثمانها ، ورأى ورأى ، ثم تذكر أنه في قاعة احتفال وأنه قد قال شيئاً مع القائلين لذا عليه أن ينتبه ويستجمع شتاته ويصغى .

درات عيناه في القاعة واصطادتا ذلك الوجه ، توقف عنده كأنه يسترجعه ويتساءل عن معانيه . فوجده وجهاً مستهلكاً من التعب وتكاد منه العينان أن تصرخا بألم دفين ، ولكنه وجه مميز يعرفه بسهولة ، والاكيف استطاع أن يفرزه من بين مئات الوجوه وأن ينقب في ملامحه بحثاً عن جزء من جواب .

لم تنتبه بادىء الأمر إلى نظراته التي استغلت شرودها فمكثت على وجهها . وعندما رفعت عينيها وتلاقت نظراتها ارتبكت ، ودارت ارتباكها بأن التفتت لتتحدث مع من كانت تجلس على يمينها .

أما هو فقد واصل تحريك كاميرا عينيه لتتوقف عند وجه زوجة الشاعر التي أجلسوها في الصف الأمامي تكريماً . تمعن في زحف السنوات عليها وما أحدثته فيها من حرائق وخراب . ولم يصدق أن هذه المرأة المنتهية هي تلك الصبية التي تغار منها العذارى كما قال عنها زوجها في إحدى قصائده ! كيف حصل هذا ؟ وأية أنقاض بقيت من ذلك الوجه الفتيّ الذي حرك فيه الرجل والشاعر ؟

وعادت عيناه للدوران لتبحثا عن وجه ليلى ، وتعب حتى استله من بين الوجوة فكأنه يريد أن يعقد مقارنة بين المرأتين كان وجه ليلى مختلفاً ، فيه الوسامة والترفع ، ولم يغادره تألقه رغم تجاوزها الستين من سنوات عمرها ، وكان شعرها الأبيض الذي مرت عليه أصابع الكوافير بهياً مثل تاج .

عندما انتبهت لعينيه وهما تروزانها ابتسمت له ، فكأنها نطقت بكلمات شكر أوضحت فيها أنه كان قريباً منها وهو يتحدث عن شاعرها بالطريقة التي تحدث بها ، أما البعض الآخر فكان الأولى به أن يلقي ما قرأه على طلبته في الصف فهذا أجدى .

وتصور أنه يرد عليها :

- لن يتحدث عن الشاعر إلا الشاعر وعن العاشق إلا العاشق فكيف وكل منا يحمل هاتين الصفتين ؟!

(٣)

البيت يأخذه الصمت والزقاق المؤدى إليه يغط في الظلام ولولا النور المعتلق في مدخل البيت لما تصور أحد بأن البيت تتحرك فيه أنفاس بشرية .

كانت سيارة ليلى واقفة في المكان الذي اعتادت أن توقفها فيه ، وقد خمن حسان أنها لم تستعملها منذ مدة عندما سلط أنوار سيارته عليها فبان له الغبار الكثيف الذي يجثم فوقها وقد حولته الأمطار إلى وحل ملتصق بها ، فليلى لا تخرج بسيارتها إلا لماماً وعندما تدعى إلى مكان فإنها تطلب من أحد المدعوين أن يمر بها لتصطحبه .

أركن حسان سيارته وراء سيارتها تماماً تاركاً المجال لسيارات أخرى قد يأتي أصحابها لزيارة ليلى ، وعندما ضغط على جرس الباب فتحته له الخادمة السيريلانكية وهي ترحب به بلغة انكليزية ركيكة .

دخل وخطا صوب الزاوية من صالون البيت وهي الأثيرة لدى ليلى حيث تحب أن تستقبل فيها أصدقاءها الحميمين ، المقاعد فرشت بالسجاد وكذلك أرضيتها وفوق الطاولة العريضة التي وضعت في المنتصف تكدست مجموعة من المجلات الفرنسية ، ووجد عندها اثنين من أصدقائها ، هما طبيب عجوز ومذيع ، عرفته بالطبيب العجوز ، أما عن المذيع فقالت له :

- أنت تعرفه

ورد حسان :

- بالتأكيد ، إننا نعرف أخبار البلد من النشرات التي يقرأها علينا بصوته الرخيم .

وضحك المذيع وهو يمد يده مصافحاً ، وكان حسان قد صافح قبله الطبيب الذي ظل في جلسته دون أن يقوى على النهوض ترحيباً بالقادم .

قالت ليلى :

- صديقك المذيع المحبوب دخل قبلك بدقائق ، أما الدكتور فقد حدثته عنك . وهو يتشوق لسماع شعرك أيضاً . بعد ذلك عادت إلى مكانها الذي تركت عليه كتابها مفتوحاً ، وقبل أن تجلس حملته ووضعته فوق ركبتيها ، وعندما حدجه حسان بطرف عينيه عرفه ، إنه واحد من كتب شاعرها الراحل ، وهو النسخة التي أهداها لها عند صدوره كان ذلك قبل موته بسنوات ، وحروف الإهداء مازالت واضحة وكأنها لم تمض عليها أكثر من أربعين سنة ، إنها لا تخرجها أمام أي كان بل أمام أصدقائها المقربين فقط مخافة أن تسرق منها فقد حصل ذلك مع ديوان آخر له ، وكم كان حزنها كبيراً لذلك ، توسلت لكل الذين يزورنها ولم تترك أحداً منهم دون أن تسأله عنه ،

ولكن لا فائدة فالذى سرقه كان مصراً على إخفائه ولم يبق لها غير هذا الديوان الحامل لتوقيعه والذى تعود إليه بين فترة وأخرى كلما انتابها اليأس والانقباض ، تقرأه بتمتمة وكأنها تبتلع الكلمات إن كانت وحدها . أما إن كان معها صديق قريب فتفضل أن يتولى القراءة لتنصت هى لا بأذنيها بل بقلبها .

مرة همست لحسان قائلة :

- إننى لا أعترف بموته فهو بالنسبة لى حى وأتصور وكأن أوبته قريبة لابد أن يضجر من البعد والسفر ويعود إلى .

باحت بذلك بعد أن ارتشفت كأسين من النبيذ الأحمر المعتق الذى جاءها هدية من كاهن سبق له وأن كتب أطروحة جامعية عن شاعرها .

لقد توثقت علاقة حسان بها بعد ذلك الحفل التكريمى حيث دعته فى نفس اليوم لتناول الغذاء فى بيتها مع الآخرين الذين شاركوا أو نظموا الحفل ، دعته بعد أن هنأته على كلمته إثر انتهاء الحفل ، كما طلبت منه أن يهديها الأوراق التى دون عليها رؤوس نقاط كلمته مذيلة بكلمة منه خاصة بها .

وفعل ذلك رأساً حيث استخرج الأوراق المطوية من جيبه وسطر عليها كلمات تليق بها ، سلمها لها وهو يقول :

- ومن أحق منك بهذه الأوراق ؟

وقد قربه منها تصرفه وكذلك كلماته الأمر الذى جعلها تتصرف معه وكأنه واحد من القلة الذين حافظت على علاقتها الأثيرة بهم .

قالت ليلى مخاطبة المذيع والطبيب :

- حسان لديه قصيدة جديدة ، سيقرأها لنا ، لقد وعدنى بذلك وعلق حسان :

- أمرك ، ولكن ليس الآن .

وتساءل الطبيب :

- ومتى إذن ؟

وأوضح حسان :

- سأقرأها بعد أن نسمع شيئاً من شعر شاعرنا الراحل وقاطعته ليلى قائلة :

- بالنسبة لى لا أحب استعمال صفة راحل هذه التى يطلقها البعض عليه ، من قال لكم إنه قد رحل ، ألم تجدوا أنه أكثر حضوراً من الكثيرين الذين مازالوا يتنفسون هواء العالم برئاتهم الموصدة ؟

وتحشرج صوتها أكثر فبلعت ريقها من أجل أن يصفو وأضافت :

- انظروا ، هل رأيتمونى يوماً وأنا غير متأنقة ؟

ونطق المذيع بصوته المعروف :

- أبداً .

ولكنها واصلت وكأنها لم تنتظر جواباً على تساؤ لها وقالت :

- ألم تسألوا أنفسكم لماذا أفعل ذلك ؟ إننى لم أتخل عن هذه العادة منذ أن مات وكنت صبية يومها ، كم حاول آخرون التقرب منى وجلهم من الأدباء لكننى رددتهم ، أفعل هذا وفاء له لأننى مازلت وبعد أربعة عقود أعيش تحت هاجس أنه سيدخل على يوماً ، يطرق الباب فأفتحه له ، أعرفتم ؟

أنصت حسان لما فاهت به ، وراح يتساءل فى سره : أحقاً ما تقوله هذه المرأة ؟ هل من الممكن أن يظل المرء مسحوراً بالذكرى لهذا الحد ؟ إنه لم يكن زوجها فزوجها مات بعده بقرابة العامين كان حبيبها فقط ، تزوجت قبل أن تعرفه وأنجبت ، وتزوج قبل أن يعرفها ولم ينجب ، فى تلك السنوات الغابرة كانت هناك مشاعر من الغيرة تتناهبها هى وزوجته ، لكن موته جعلهما قريبتين جداً ، إذ أصبحتا تبكيان ذكرى واحد وتتقاسمان ملامح طيفه المرفرف حولهما وصوته المغرد فيهما .

قال الطبيب موجهاً كلامه إلى حسان :

- لم أسمع شعرك من قبل ، دعنا نبدأ بك .

وعاد حسان ليؤكد :

- لا أجرؤ أن أكون البادىء ومادام الديوان بيد السيدة ليلى فأقترح أن ننصت لشىء منه .

وكان المذيع آنذاك قد نهض من مكانه وجلس فوق السجادة المفروشة على أرضية الغرفة .

وأردف حسان :

- ونحن فى هذه الصومعة المقدسة التى تعطرها أمنا الجليلة ليلى بنبلها ووفائها لابد أن نستكمل الطقوس ، ومنها نتوجه إلى قراءات أخرى ، شاعرنا أولا .

وهنا سعل المذيع ومد يده ليتناول الديوان من يد ليلى وهو يقول :

- سأحسم الموضوع ونبدأ بشاعرنا ، إننى أحبه أيضا وقد سبق لى أن قدمت دراسة جامعية عنه . وقرأت قصائده مرات من الإذاعة أو من فوق المنابر .

وأعطته ليلى الديوان . ولم تقترح عليه ماذا يقرأ ، إذا كان يعرف القصائد التى تحبها ، وهى تلك التى يناديها فيها باسمها ، واختار واحدة وراح يقرأ .

كان الأربعة يبدون لمن يراهم وكأنهم يؤدون صلاة غامضة لإله مجهول من أجل أن تنزل بركاته عليهم . وأن يعم قلوبهم سلام حلمت به .

قرأ المذيع . . قرأ أكثر من قصيدة وكان فى إلقائه يتلبس روح الشاعر ، فيبدو وكأنه ينطق من قلبه وكان المنصتون الثلاثة الطبيب ، حسان ، وليلى يطأطئون رؤوسهم احتراماً لقدسية الكلمات .

وعندما رفع حسان عينيه ليتطلع إلى وقع القصيدة على ليلى فوجىء بما اهتز له كيانه كله ، إذ رأى دموعها لا تتألق فى عينيها فقط بل تتساقط منهمرة بلا نشيج كأنها مهيأة فى مآقيها زمناً وقد آن لها أن تهبط .

صمت حسان قليلاً سحب عينيه ثم جلس على الأرض هو الآخر متربعاً وبمواجهة المذيع ، وضع كوعه الأيمن على مقعد الكنبة وأسند اليه رأسه وراح يتساءل :

- هل هذه امرأة من زماننا ؟

ولم يجد جواباً لسؤاله ، ولكن فجأة خطر بباله ذلك الوجه الذى أعطاه الكثير وحاول أن يعقد مقارنة بين صاحبته وبين ليلى فوجد البون شاسعاً وأدرك أن إحساساً ما بالندم يجتاحه فيشد كيانه وهو أمر لم يحس به وهو يحسم أكبر الأمور التى واجهته وعاد ليردد فى سره : لماذا جاءت هكذا ؟ قصيرة النفس ؟ مترددة ؟ لا تعرف ماذا تريد ؟ متورطة وتورط معها من يحاول الاقتراب منها ؟ لماذا يحصل له هذا وهو المعطاء الذى لا يعرف أن يخضع حياته وعلاقاته للعبة ساذجة ؟ ماذا لو كانت مثل ليلى ؟ هذه المرأة التى لم تمح السنوات الطوال حبها بل جذّرته . ولم يسلب الموت منها وجه من أحبت بل جعله حاضراً وقوياً .

وصحا من خواطره ومرارة الندم التى تتآكله غير مصدق أن ذلك الحب الجارف لن يخلف إلا فراغاً وشراعاً ممزقاً وصوتاً ختالاً ترفضه كل الآذان .

كل أسئلته حلقت ورفرفت جريحة دون أن تجد غصنا من الأجوبة الشافية تركن إليه .

المرأة مازالت تبكى ، دموع دموع ، لكن لن يحس بها إلا من يتطلع إليها ، وعلى الرغم من أن حسان حاول أن ينتبه لصوت المذيع المبحر مع الشعر إلا أنه لم يستطع فانتباهه الوحيد كان منصباً عليها ، وعلى سيل دموعها المنهمرة ، وفكر قليلاً وانبثق التساؤل فى داخله من جديد : ترى هل تبكى لأنها تذكرت المناسبة التى قال فيها القصيدة ؟ لعل ذلك حصل فى إحدى أحلى ساعات التألق التى عرفاها فى حبهما ، أو أنها تبكيه كله ذكرى وغياباً وشعراً وحياة وخلوداً .

وبعد أن فرغ المذيع من قراءة القصيدة هبت ليلى منسحبة ورأسها مزروع فى الأرض مخافة أن تفضح دموعها ما عاشته أثناء إنصاتها للقصيدة وخمن حسان أنها ذهبت لتغسل عينيها من أثر الدموع ، أو لتستكمل بكاءها وتتوسل ما تبقى من دموع لتتساقط علها تستريح وينقشع الكرب الأبدى من صدرها .

قال الطبيب مخاطباً المذيع :

- أحسنت ، لقد أجدت فى قراءتك

ونطق حسان بصوت خافت وكأنه يخاطب نفسه :

- هل من الممكن أن يكون الموتى مثار حسد ؟

ورفع المذيع رأسه وهو مازال مسكوناً بوقع القصيدة وهو يتساءل :

- كيف ؟

فأجابه حسان على الفور :

- لأننى أحسد هذا الشاعر ميتاً ، لا لما تركه من آثار شعرية بقيت حية متجددة بعد هذه الأعوام الطوال التى أعقبت موته ، ولكن لأن امرأة مثل ليلى أحبته كل هذا الحب .

وعلق الطبيب :

- قد تكون محقاً فيما ذهبت إليه ، رغم أننى لا أفهم كثيراً فى تفاصيل الحب وحب الشعراء خاصة لأن مبضع الجراحة قتل فىّ جوانب كان يجب أن تبقى .

وعقب المذيع :

- المؤلم فى الحب أن نغرس بذورنا فى أرض أكلها السبخ وخيمت عليها الرمال .

كان حسان قد خضع لواحدة من نوبات الشرود وكأنه فيها قد جاب فى أتون الشهور الأخيرة التى عاشها فى هذه المدينة المتآكلة والأسئلة تتراكم عليه حتى كادت أن تخنقه بثقلها دون أن يجد هواء جواب مقنع ليتنفسه ويستريح وعندما وصلته كلمات المذيع التى علق فيها على مافاه به الطبيب نطق :

- ومن المؤلم ألا تنبت واحدة من هذه البذور رغم كل التعب والعناء .

وبعد أن فرغ من إطلاق كلماته التى حاول فيها أن يلخص شيئاً من قلقه وعذاباته وجد حنجرته تقهقه ، وقد استسلم لهذه القهقهات وكأنه بها يخرج الكثير مما تكدس فى عصبه وشرايينه من غضب وأسف ويأس . وقد انتبه إلى أن ما يفعله قد رسم شيئاً من الحيرة المتسائلة فى عينى جليسيه حيث بدا نشازاً ضمن مسار الحالة التى هم عليها والمليئة بآثار الشعر والحلم وعبق الأسرار ، ولذا قال وكأنه يبرر قهقهاته التى لم تكن خلية أبداً بل كانت ملأى لحد القتل :

- ألم تجد فى قهقهاتى هذه أجوبة كثيرة ؟

ونظر أحدهما فى وجه الآخر . ولم يردا بشىء إذ أخذهما فجأة مد من الصمت الحائر .

بيروت : عبد الرحمن مجيد الربيعى

ليلى العثمان

قصة: زهرة تدخل الحيّ

دخلت زهرة الحى ذات ليلة . لا أحد يعرف من هى ! ولا كيف جاءت ! ولا لماذا جاءت ! ولا من الذى أستأجر لها هذا البيت الذى تطل شبابيكه على البحر . رغم هذا ؛ فتح للبيت باب آخر من ناحية البحر . كانت زهرة تشرعه فى الليل . تجلس عند بابه ، وتسهر . قال جيرانها إن زهرة تعشق البحر . تناجيه مناجاة الخليل للخليل ، تبثه أشواقاً دافئة ، تغنى له . يسمعون لها صوتاً حنوناً ، أو صفيراً ناعماً ذا موجات كأنها لغة عصافير ضالة .

زهرة امرأة ناضجة فوق الثلاثين . جميلة لها وجه أبيض صافٍ . مستدير . وخدّان متورّدان يكاد ينفر دمهما . وعينان سوداوان واسعتان يحرسهما حاجبان رقيقان أشبه بسيفين حادين . أما شعرها فينسدل شلالاً كستنائياً يغطى أطراف كتفيها البضّين . وحين تبتسم زهرة تنفرج شفتاها عن صفّين من اللؤلؤ الصافى . ويبرز فى أقصى فمها طرف سِنّةٍ ذهبيّة سرعان ما تختفى حين تغلق الشفتين المكتنزتين .

زهرة جميلة . والحى هادىء وديع . بيوته الطينية لا تحمل صدى لأحقاد . الناسُ فى الحى متآلفون . حتى الحمائم على الأسطح تعرف أوكارها . ولا تتوه . ولا تتغرب . وحين دخلت زهرة الحى . هلعت قلوب النسوة الآمنات . لعب الشكُّ فى قلوبهن : أثيرت التساؤلات :

هل هى متزوجة ؟؟

إذن ! لماذا تسكن وحدها ؟؟

هل هى أرملة أو مطلقة ؟؟

(الخوف يزداد) أم تراها عذراء ستحافظ على نفسها وشبابها ؟

حين عبثت الشكوك والمخاوف فى القلوب . لم تعرف النسوة طريقاً لراحتهن إلاّ بيت « أم محمد » وقلب أم محمد الذى اعتاد أن يحضن هموم الحى . ويواسى كل مفجوع . ويبارك لكل فرح . تزغرد أسنانه وترقص شفتاه . قلب أم محمد الذى لا يفرق ، ولا يعرف الكره أو الحسد .

قالوا لها :

– يا أم محمد . زهرة فاتنة . بابها مشرع للريح . زهرة تحب هواء البحر ، وأزواجنا فيه يعملون . ونحن نخشى عليهم من الفتنة .

بان الضيق والأسف على وجه العجوز الطيب وعاتبت :

– تخافون على أزواجكم . ولا تخافون على بحركم .

– البحر للجميع يا أم محمد . زهرة تعشق البحر .

لمعت دمعة فى عين أم محمد . طاف حزن كأنه آتٍ من البعيد :

– هل تحب زهرة البحر أكثر منا ؟؟ هل تعشق رمله ؟ وريحه ؟ وموجه أكثر ممّا عشقناها ؟؟ هذا البحر بحرنا . هو ذا أمامكم . اسألوه : مَنْ عَشِقَهُ ؟ كم قلباً نهشه . وكم قلباً أسعده ! كم أخذ منّا ؟؟ عظامُ رجالنا صارت له مجاديف . وأعناقهم صواريا . بحرنا لا أحد يعشقه سوانا . أنتم لا تتأملون .

تململت النسوة . قالت إحداهن :

- يا أم محمد جئنا نأخذ منك المشورة . ماذا نفعل مع زهرة ؟ كيف نحمى رجالنا ؟ وأنتِ « هداكِ الله » تتكلمين عن البحر . وكأنك تخشين أن تسرقه زهرة وتترك الرجال .

هزّت أم محمد رأسها :

- هذا ما يتأجج فى قلبى لكنكم لا تعلمون . اذهبوا إذن إلى زهرة . جسّوا نبضها . افهموا منها ماذا تريد . ولماذا جاءت ! وتفكّروا فى كل ما تقول .

***

رحبت زهرة بالنسوة ترحيباً فاجأهن . قبّلت كل واحدة منهن وكأنها تعرفها من زمن بعيد . سألت كل واحدة عن أحوالها . تلك عن زوجها المريض . وتلك عن ابنتها التى تعثّر حظها . وسألت أخرى عن كنّتها التى لا تحبل . وقررت أن تصف لها علاجاً . فرفرف الفرح على وجه المرأة . سألت عن « أبو يوسف » النجار الذى بترت يده وقبع فى البيت . وعن « شيخوه » التى تبيح نفسها للرجال . وأكدت أن الشرف والفضيلة فوق كل شىء . آخر ما سألت عنه زهرة . وبحرص شديد . سألت عن ـ أم محمد ـ وهل ما زالوا يلتفون حولها . وتصير شرايين قلبها أذرعاً تضم الجميع ؟ هل لا يزالون يحبونها ويؤمّون دارها عند الشدائد والأفراح ؟ فوجئت النسوة بأن زهرة تعرف الشىء الكثير عن الحىّ وأهله .

بادرتها إحداهن :

- إذن . هذا سبب اختيارك لحيّنا . سمعتِ عن ناسه الطيبين .

رفعت زهرة حاجباً . وبكل الثقة قالت .

- فى كل مكان يوجد أناس طيبون . ليس هذا مقصدى سمعت أن الحياة هنا أرحب . جئت أبحث عن وضع أفضل .

قالت أخرى :

- أو ربما لأجل البحر .

أو مأت زهرة بكفها :

- بالضبط . هواء بحركم يناسبنى .

- لكن الرطوبة عندنا شديدة . تتعب الصدر . وأنت تتركين الباب مشرعاً للريح طوال الليل . ألا تخشين من اللصوص أو الكلاب السائبة ؟؟

ضحكت زهرة باستخفاف :

- لصوص : كلاب ؟ أنا لا أخاف . إذا جاء اللص أعرف كيف أتعامل معه . أما الكلاب ! فلها علاج آخر .

- يازهرة . جئت وحيدة . ولا تزالين .

فهمت زهرة صيغة السؤال . ابتسمت .

- تركت زوجى . . وأولادى هناك . ربما يأتون .

ارتطم الخوف بقلوب النسوة . إذن . لها زوج بعيد وهى جميلة . وأزواجهن لهم عيون فتّانة ، وأيضاً لهم طباع النمل الذى يمشى إلى «رائحة الدَّسَمْ» .

وزهرة ! يالها من امرأة !

أحست بما فى العيون من رعدات . فتودّدت :

- أنا لا أحب الخروج . ولا الأسواق . ولا زحام الناس . أفضل أن أبقى هنا . ولكن !

صمتت . لاح حزن على وجهها . تعاطفت بعض النسوة معها :

- لو بقيت ـ هكذا ستشعرين بالوحدة . أنت غريبة . وصرت ـ جارة . نحن مستعدات لكل ما تطلبين . وإلاّ من أين ستعيشين ؟؟

تناغم الحزن فى صوت زهرة :

- هذا ما أفكر فيه . زوجى يتأخر حتى يرسل المال . لهذا أنا بحاجة للعمل .

تبادلت النساء النظرات . وثارت الأسئلة :

- ماذا بإمكانك أن تعملى ؟

- وأى عمل ستقوم به امرأة جميلة مثلك ؟؟

كان فى الأسئلة كثير من الفضول . والقلق . والتشوق لمعرفة الجواب .

قالت زهرة :

- أنا أتقن أعمالاً كثيرة . التطريز . الخياطة . عمل الحلوى وبعض الفطائر التى لا أظن أن حيكم يعرفها . وأيضاً أتقن كل ما يهمكن كنساء من أعمال الزينة . و«الحفافة» ثم أنا امرأة أتقن لغة جديدة . قد أستطيع تعليمها لمن ترغب .

- ترغبين إذن فى العمل بين البيوت ؟

- هذا ما أريد . أحتاج إلى المال . كى أعيش . المال الحلال .

وشددت على كلمتها الأخيرة لتبذر الأمان فى قلوب النساء . وتنهدن جميعاً . ما سحات على صدورهن ؟

المرأة شريفة . . تريد العمل الحلال .

***

عدّلتَ أم محمد من وضع ملفعها الأسود الذى تفوح منه رائحة دهن العود . ومسحت على وجهها . قالت :

- انتبهن يانساء . ياطيّبات الحىّ . . أيتها العيون التى لا ترى إلاّ الخير . الفتنة تدخل بيوتكن ؟

زهرة دخلت كل البيوت . زهرة الجميلة . أصبحت حديث الحى . سمّوها « هبّة الريح » لسرعة حركتها . وإتقانها كل عمل تنجزه . ارتدت نساء الحى أجمل الثياب . وتزينت « المطارح والمساند » بالتطاريز . وبالترتر الملون . تجملت وجوه النساء بأصباغ . وتفننت زهرة . فى تجديل شعورهن الطويلة .

صارت كل البيوت تحب زهرة . تطلبها وتكرمها . فكل النساء راضيات . زهرة ذكية . تحرص على ألا تُحتك بأى رجل . لا من الأزواج . ولا من الأبناء . إذا دخل واحد منهم فجأة دون أن يتنحنح أو يطلب « دربا » تثور زهرة . يحتقن وجهها وتسب بكلمات غير مفهومة . تنتصر النساء لها يؤنبن الذى فعل . لايُردن أن تغضب زهرة . وتعاف بيتاً من البيوت . لكن حلم زهرة ظل أن ترى أم محمد .

سألت إحدى النساء :

- ألا تريد أم محمد أن أخيط لها ثوباً ؟؟

قالت المرأة :

- أم محمد حريصة على ثيابها القديمة . لاتستبدلها . ولا تفرّط فيها .

- ألا أصنع لها مَساند ؟؟ فطائر ؟؟

- مساندها « السّدو »[٢] أغلى عليها من كل شىء . وهى لاتحب الفطائر . تصنع بنفسها « قرص العقيلى »[٣] .

ذاب حلم زهرة . صارت كل البيوت بيتها . إلاّ بيت أم محمد . ظل موصداً .

ولم تُثر زهرة أية مشكلة فى أى بيت . صارت محبوبة . كوّنت الصداقات . أصبحت الغريبة واحدة من أهل الحى . ونسى الناس الطيبوّن . تساؤلاتهم . نسى الناس بيت أم محمد . تحدثوا عن زهرة . صارت هذه الزهرة كالبيت لهم . داخل أوراقها يستريحون . ومن شذاها يتنفسون ، ومن بريقها يستمدون كل جديد . وحدها أم محمد تمسح كفاً بكف . ترى . . وتصمت . . وتردد :

« لاحولَ ولاقوّة إلابالله . »

***

حين تُطفأ الأنوار . ويغلق الليل عيونه . تشرع زهرة الباب . فيأتى هواء البحر منعشا . تحمل رائحته عطراً خاصاً تلوح زهرة بيديها الجميلتين . وحدها . ساهرة عند الباب . الناس نيام . .

وعيون أم محمد فى الفراش لاتنام .

***

ذلك النهار . لقى الناس فى بيت زهرة صبيّة جميلة . سألوها فقالت :

- هى أختى .

رحبوا بها . غريبة جديدة . هى أخت زهرة المحبوبة . والحى الطيب يحب الضيوف . ويكرمهم .

بعد أسابيع جاءت غريبة أخرى . استأجرت لها زهرة بيتاً على البحر .

- من هذه يازهرة ؟؟

- هى ابنة عمى . مات عائلها . جاءت تبحث عن عمل .

وحين دخل البيت شاب جميل : يقف الصقر على زنديه قالت زهرة :

- لاتنزعجوا . إنه زوج أختى . يتقن أعمالاً كثيرة ولكن !

واهتزت قلوب النساء :

- ماذا يازهرة ؟؟

- يريد بيتاً قريباً منى . ولاأجد .

لم يدم حزن زهرة أكثر من أسبوع . كان صاحب أحد البيوت يترك بيته ويؤجره .

كثر أقارب زهرة . يأتون . لاأحد يتساءل كيف يأتون . وأى ريح تحملهم . الحى غارق فى طيبته . وفى الترحاب .

اليدُ الآتيةُ « تسد العين » تعمل.تنتج.وتبدع.لا تكل ولا تتذمر . لاتكره أن تُؤمر فتطيع . الكل يشكر زهرة التى تكرمت على الحى . فيكرمونها . . أى بيت تختاره زهره يفرغونه . للأنساب . ثم دفعت زهرة مبلغاً كبيراً واشترت البيت . وحذا حذوها كثير من الأقرباء . امتدت بيوتهم على طول الساحل . ولكل بيت باب يشرع . لأن هواء البحر الذى يناسب زهرة يناسب كل الأقرباء والقريبات . الذين صاروا من أهل الحى . من صلب الحى . وأحبهم كل الحىّ .

وحدها أم محمد . تضرب كفاً بكف . ويبرعم الخوف فى صدرها تتنهد :

لاحول ولاقوّة إلا بالله . لقد باعوا البيوت »

استيقظ الحى ذات يوم على صدى النواح . كانت النساء الغريبات متشحات بالسواد . سيولاً . . تصب فى بيت زهرة . تساءل الحى ما الخبر ؟؟

جاء الجواب :

- مات لزهرة عزيز .

وفى بيت زهرة ولولت النسوّة وضربن على صدورهن ، وخارج بيتها سكن الرجال . وبكوا .

عشرة أيام متتالية والحزن الأسود يعرّش على الحى . حزن له لون خاص . وعطر خاص .

تعطل الحى . وقبعت نساؤه فى البيوت . فكّرنَ أن يذهبن ى أم محمد .
استقبلتهن وفى الخاطر عتاب :
- طالت غيبتكن .
- شغلتنا الحياة ياأم محمد .
- بل شغلتكن زهرة .
- نحن نحبك ياأم محمد . ولانستغنى عنك . ولاعن ورتك .
- ما الذى يقلقكن ؟؟
- الحى معطل . الرجال الغرباء على الساحل يبكون ، نساء . فى بيت زهرة يولولن . لانعرف معنى « لهذا الحزن محمد . »
- لتعرفوا أن لكل حزنه . أحزاننا غير أحزانهم . هذا زيز الذى مات . سيحزنون عليه كل مرة عشرة أيام . ونحن ن موتانا . نؤمّنهم الله . ونترّحم عليهم ونكره الحزن . سواد .
- كل البيوت سوداء ياأم محمد .
- كانت بيوتكن لكنكن بعتموها . صارت الآن لهم . لا ن لكن الاعتراض على ألوانها .
وتنهدت أم محمد .
سمعت النساء تنهيدتها تشق صدرها . وتفر إليهن ، سات تخرج من أفواه النساء . فيها ندم . . وفيها خوف . يها تردد فى السؤال :
- ماذا نفعل ياأم محمد ؟؟
وفى قلبها نبعث أذرع حنان . شبكت النساء إلى صدرها قالت ولغتها أغنية تصدح :
- أنتم أبناء حيىّ . أهلى . وناسى . أعرفكم . فكونوا ذرين . أغلقوا البيوت دون كل غريب . واحضنوا البحر ذى من مائه تشربون .
- بكت النساء
بكت أم محمد .
اختلط ملح الدموع . صار حبة لؤلؤ تذكّر بوجه ذلك بحار القديم الذى صنع السفينة .

* * *

منذ دخلت زهرة الحى . وعيون أم محمد ساهرة قلقة لكنها ليلة غير كل الليالى . لقد جاءتها نساء الحى . وقد بدأت صافير الخوف تبنى أعشاشها فى قلوبهن ، وقلوب رجالهن . ن يفتحن القلب ، والجرح . فتسيل الأحزان وتفتق القلق . كثر من عينى أم محمد .

هم ناسى . . وأهل حيىّ . هم أولادى . يأسفون بعد الخطأ . يطلبون مشورتى . . وآه . . . . .
صفقت كفاً بكف :
- ما باليد حيلة يا عيالى .

* * *

حملها الأرق إلى البحر . هجعت على رمله . خلعت ملفعها وانسدلت ضفائرها الشائبة حبلاً حنوناً يودلو يضم الشاطىء كله إليه .

امتد بصرها الضعيف إلى البعيد . تذكرت زمنها الراحل . والدها الذى كان يأتى بعد سفر طويل يحمل رائحة البحر ضاحكاً لنصْر . . أو عابساً لفشل . وزوجها الذى تبع أباها وركب البحر . عشقاً يتنقل بالدم . تحس هواه يسرى مع النسمة داخلها . تتنشق روائح « الغاصَة »[٤] ، وتسمع صدى زغاريد النسوة . وفرحة العودة . المراكب البيضاء تلوح أشرعتها وترقص . من هنا كانت تجىء . لا من هناك . . والبحر واسع يتلألأ تحت شعاع القمر وعينا أم محمد تعانقانه . وتنزرعان فيه كأنها تصل إلى العمق . لونه تحت الضوء الحانى صافياً . . وهى تتابع موجه تتابعه . . تتابعه . . و . . ماذا هناك ؟؟ عيناها تصطدمان بأشياء تتحرك .

استقامت أم محمد . لملمت جدائلها الشائبة وغرست النظرة الضعيفة . صارت نظرة صقر . مراكب تدنو . ولا تصل . هى تراها تنزف خيالات متحركة . تندلق فى الماء . يتطاير الرذاذ . أسماك تلك أم حوريات ! أم تراها شياطين ؟ خفق قلبها . وانهار جسدها الطيب إلى الرمل ثانية توسدت ذراعها قالت :

- لن أتحرك . سأرى ما الذى يجرى فى البحر . أى ريح تأتى وأى شىء تنزفه ؟
الخيالات تتحرك هارعة إلى الشاطىء . ثم خطوطاً . . خطوطاً . . إلى الأبواب المشرعة .
قناديل حمراء تتدلى تعابثها الريح الخفيفة . وحين تدلف الخيالات تُطفأ القناديل . وتغلق الأبواب .

فى الصباح . . وجد الناس باب بيت أم محمد مشرعاً . انهمروا إليه . هم يعرفون أن أم محمد لا تشرع بابها إلاّ إذا كان لديها أمر تودّ الإفصاح عنه .
أعلنت أم محمد عن كل ما رأته . وانبلجت العيون خائفة غير مصدقة . لكن الناس ما أعتادوا منها الكذب . ولا الخداع . هى أمهم الكبيرة . وهى القلب الأليف الذى إليه يهجعون .

كـل الأذان أُشرعت للخبـر الكبيـر . حتى آذان زهـرة ، والأقرباء . . ثارت . . ثاروا . . صرخت فى الناس :

- أم محمد خرّفت . . مجنونة . . تحلم . .
- وصرخت مرة أخرى :
- إنها تتبلّى علىّ وعلى ناسى .

صدّ عنها الناس . حملت جسدها الرائع وثورتها وذهبت إلى بيت أم محمد . تبعها الأقرباء الكثيـرون . ملأوا الشـوارع بالهياج . . وبالصياح .

وقعت عينا زهرة على بيت أم محمد .

هى المرة الأولى :

خرجت أم محمد هادئة . واثقة . مبتسمة . شعاع منير ينبع من كل الوجه الذى اعتاد الطيبة . وعاش فى سلام . رفعت ذراعها لتوقف السيل . فتدلى كُمُّ ثوبها المشغول « بالزرى »[٥] التمعت عليه أشعة الشمس . أثار وهجاً . نقاطاً ذهبّية شعت فى المكان . وعلى الوجوه الحاقدة كسرت الأشعة العيون . لكنها لم تكسر اللسان .

صرخت زهرة فى وجه العجوز بكلمات فاسقـة . فوجىء أهل الحى . كأن الصرخة لطمت كل الوجوه . تجمعّوا حول أم محمـد . حول جـدران البيت الطينى . التصقـوا يحمـونـه . وبعضهم وقف سداً .

كانوا قلّة . كانت زهرة والغـرباء أكـثر . لكنهم وقفوا . هيأوا الأذرع لتدافع عن أمهم . . وجدار البيت .

شتمت زهرة . عيّرت أم محمد بعجزها . عيّرت أهل الحى الـذين استكانـوا وتعالـوا . . عيّرتهم بسـواعد الأقـرباء التى تعمل . . عيّرتهم بكل جديد جاءت بـه إليهم . . عيّرتهم بأنها بـأموالهـا غيّرت . . وبدلت فى الحى . وفى البيوت . .

لم تأت أم محمد بحركة .

لم تبك .

لم تلطم خديها .

لم تـرد على السبـاب . . ولا التجريـح . كـل مـا يحدث أمـامها . . ومـا يقال . كـانت تعلم أنـه سيحـدث . لكنها لم تستطع أن تقنع الناس به .

النساء باهتة وجوههن ، والرجال كاظمون الغيظ ولكن !

حين صرخت زهرة مهددة :

- سأطردكم من هذا الحى .

اشتعلت الثورة فى النفوس . صرخوا بصوت واحد :

- سنطردك يا زهرة .

هزت ضحكتها المكان .

تطلع الناس إلى وجه أم محمد الباكى بصمت . . تابعوا نظرتها الحزينة . كانت تعد البيوت الممتدة على السـاحل . . وتابعت كل العيون . . . . كل البيوت . . . كلّها . . ليست لهم . . . . .

وهزت أم محمد رأسها .

الكويت : ليلى العثمان



اعتدال عثمان

قصة صباحات الصبا الصب والأماسى

رأيت فيما يرى النائم ، وما كنت نائما ؛ الجبل يمشى إلىّ ، يرتج جسده المكين بصرخة مكتومة ، وينشق دونما صوت ، وينشق قلبه عن ليل نجومه غريقة ، وعين الشمس فى جَلَدِ السماء ، وتمد أذرعتها الألف تقلب أحشائى ، وجحيم فى داخل يتفصد رغما عنى ويتجمع حبات مياه لا تنزلق ولا تتبخر ، والريح زمتت .

ويكون صباح ، يوما نائيا آتيك فيه ويأتى طير غريب حام بأسرار البحر ننصب له فخاخنا الطفلة وننثر حولها حبات قمح مختلطة بالذرة والفول وصوت عم صابر العلاف يلاحق سرقاتنا التى لا تنتهى بصيحة بين الاستنكار المسامح والرضا «يا ولاد الإيه» ، ونرى بعيون خيالنا كفه الطيب يقفش واحدا منا ويفرك أذنه ، فتركض الدماء فى عروقنا ونطير والجيوب مكتظة تخشخش ، وحلوقها مزمومة لا تنفرط إلا فى المدى الرحب ، وضحكاتنا تتناثر مع قبضات الحب حول الفخاخ ، وأنت تحاكى عم صابر حين يقص على امرأته ، فى المساء ، كيف أغار العفاريت على الدكان ، ويندلق الكلام من بين أسنانه المهشمة مختلطا بفتات الطعام ، وقسما مغلظا بالله العظيم أن يشكونا إلى أهلنا ، والمرأة تلين كلماتها وهى تهون عليه « معلهش دول عيال زى النبى حارسه » وتتمطى الكلمات فى فمها وتتثاءب بواباتها وقبابها العتيقة والزمن الشائخ يسكنها .

وتحكى أنت ويحترق دمى بلفح تفاصيل سخونة لا أطيقها ، وتضحك منى حين أقول «عرفت منين الحاجات دى ياوله» .

ويكون مساء ، ويكون صباح وآتى إليك كما أتى البحر بماريا . وصارت ماريا تخرج إلى البحر فى صباحات الأحد ومرمر الخد صافيا وفى الننى سبع سموات . والرب يحكم نور النهار ونور الليل . وماريا تهاب الناس وتتحصن بثوبها الضافى وتحكم حول سلاسل شعرها المعقوص هالة يمتزج بياضها بنور الوجه الصغير المسحوب . والأنف يبرز على استحياء تكاد طاقاته لا تبين وسط نمنمة دكناء تتناثر بخفة فوق جلد الأنف وتضيع إذا ما اكتسى الوجه بثوبه الوردى حين تلمح تتبعنا لها والدنيا حضن غاف استيقظ لتوه وأخذ بين ذراعيه ماريا ونور النهار وحبات لولية فاض بها البحر تنسكب على كنوز الصدر المحتجب تحت النسيج الناعم واللوليات لا تهدأ تؤججها نار حبيسة ختمت عليها أنامل ماريا . وتنفرط الدنيا تحت أقدام ماريا . والبحر ينادى ونحن فى إثرك وبين يديك كتاب تتهجين حروفه وتضحكين للهواء المضغوط بين اللسان والحلق ، يندفع من شفاهنا ويرتطم بالأسنان أو ينفذ من بينها ، ينفجر أحيانا أو يتسرب فى ورفق.وتضحكين لزخات الهواء حين ترتجف فى صدرينا فيخرج صوت واحد منا رفيعا مشروخا بخشونة تخونه . . وتختلط زقزقة ضحكاتك بنور الصبح وبصلصلة كلماتنا المتكسرة تسترجع كل ما عرفنا فى الكتب اللامعة نفتحها فنتوه فى بلاد بعيدة ناسها ينظرون فى عين الشمس ولا يطرف لهم جفن.ويستحضرون القمر ويحبسونه فى خزائن زجاجية هائلة يمر أمامها الناس فلا يحلمون بوجه كوجه ماريا .

وأنت تحلم بعين الشمس فى الأماسى وبوجه القمر فى عز

النهار وتعبّ الهواء الذى يطوح ثوب ماريا وتحبس فى صدرك الأثير الذى تنشقته وتحتجز إليك المساحات الغائرة لأقدام هيابة يضيعها الموج . وتشتعل عيناك بجياد نارية تتدافع تحت جلدك وتلسعنى حين أمد لك يدا تهزك وتستعيدك من عالم مجهول .

وأخاف أن يأتى المساء

ويأتى الطير فيحط مستطلعا أول الأمر تتوفز رأسه المستديرة بنظرة قلق لا تركن إلى أمان إلا ريثما يخدش الرأس قشرة الأرض بسلاح مدبب ، ولا يلبث كى يزدرد حبة التقطها وإنما يعاوده التوفز والفزع وكأنما يرصد فى كل لحظة إشارات تحذير تلوح له من مكان خفى وكأنما يداخله يقين ثابت أن حياته منذورة لفخاخ غير مرئية تطبق الآن على عظام ساقيه وتضغط على جلدهما الخشن المشوب بحمرة تزداد قنوا باحتباس الدم . أفزع أنا إليه ولا أطيق رفات جناحيه المستغيثة اليائسة ، ولا أطيق ضحكتك المتقطعة وصوتك يستوقفنى غريبا صادرا من كهوف سحيقة فيك يفح «خليه لما نشوف حيعمل إيه» وتلتقط الفخ والضحكة الغريبة تسبقك ، وتضغط عليه حتى تسمع طقة العظام وهى تنكسر بين فكى المعدن ويختلط أزيز صوتها بصوت حاد ممطوط يخيل إلىّ أنه عويل لظى جحيمى ، لا يلبث أن يصير فاترا متقطعا آتيا من أعماق جرحها بلا دواء ، ويرف الجسد الصغير وقبل أن تبلغ ارتعاشاته همودها الأخير تطوح به إلى البحر ، ولا يبقى فى يدك غير الفخ وقطرات دماء شحيحة تتسرب فى الرمال وفى ظلمات مساء يهجم الآن .

وآتى إليك ، ويكون صباح يوم ساخن ويدور بيننا العراك فيمن يسبق فى النط على ظهر الفرس الوحيد القابع فى الأرض الخلا بجوار دارك ، وتسبق أنت فتعتلى القبة الصلبة الملساء وتلكزه فى أسفل بطنه فيحمحم بأنس العارف المستوحش ويسخن جلده ويرهج بفرحة انطلاق وشيك ، وأجاهد أنا كى ألف ذراعى حول عنقك وأدفع بجسمى ليستوى خلفك وأنت تتخلص من زندى الخانق وتكاد تلقى بى فى لهوجة اندفاعك والفرس يتوفر بحركة مكبوحة لا تستقر . وأخيرا أتشبث بكتفيك ونندفع جهة البحر ويجمح بنا الشوق فلا نتوقف حتى نرى عين الشمس فى وسط السماء ونفور فلا نطيق ونلقى بأجسادنا فى البحر ونضربه بعنفوان الأذرع والسيقان ونجعل الموج والشط وعين السماء شهودا علينا . ولا نكف حتى تظهر لنا بقعة صخرية على مد البصر ، وما أن نستلقى على موضع مستوزلق الأخضرار حتى تنفتح مغاليقنا فأحكى عن أحلام ليلة تجعلنى أذوب خجلا من أمى وأخواتى البنات فى الصباح وأتناوم حتى ينسكب كوب الشاى والحليب على الفراش . وأتحمل انفجارات أمى بلعناتها اليومية ووعيدها الذى يتبخر ينفى إلى سرير جريد مهمل فى ركن الدار . وتحكى أنت عن المرأة الوافرة صاحبة البنسيون الذى سكنت فيه مع أبيك فى البندر تراها تتبختر فى الصباح خارجة من عتمة حجرتها الفواحة فتذكر صورة المحمل المعلقة على جدار المندرة ، والغوايش تتغرز فى لحم معصمها وتجعلك تفكر ساعات طوال ولا تعرف كيف أمكن للطاقات البراقة أن تنزلق من كفها المضموم بأصابعه الزَلابِيَّة التى تكاد تقطر سكرا معقودا إلى ذلك المكان المزنوق الأخدودى الغائر بين نهاية الكف والمعصم «زى القشطة ياوله لما ترسخ فوق الحليب فى شالية لسه طالعه من الكانون» . وأجدنى أصبح دون وعى وفى فمى طعم الحلوى مغموسة فى دسامة القشطة الصابحة تترك على الأشداق وسقف الحلق طبقة دهنية مسكرة «ياو عدى . . وإيه كمان» ويدها العارفة تنزلق من فوق رأسك وتمس خدك الذى تلاشت نعومته بين بروزات صديدية لا تنفثىء حتى تظهر من جديد يتخللها نبت شوكى كثيف جرت عليه حد الموسى مرات فى خفية عن العيون . وتتوقف يدها وهلة على الكتف قبل أن تنزلق إلى الصدر تربت عليه برفق مكير تقول وعيناها الغويطتان فى عينيك «أوه ماشاء الله . . دا إنت بأيت أريس» والدم ينسحب إلى رأسك ويفور ولا تعرف كيف تدارى ، والخمة تنتابك فتهم بالجلوس ولا تجلس . ويقر قرارك على الفرار لولا يد المرأة تلتقط يدك وتجذبها «هيه وبعدين» أقول أنا وفزة توقدنى فأهب منتصبا وكيانى معلق بشفتيك «وبعدين» تصمت وعيناك تشتعلان بومض غريب «وخلاص» وأجن أنا ولا أتركك تفلت وأظل أركل ما انكشف لى من جسمك العارى وأهجم عليك فتلتف على نفسك متخلصا من الاشتباك بى ، ويزداد غيظى لضحكاتك الخشنة المتلاحقة تكاد تسد منافس الهواء فى رئتيك فتتفجران . وأدفعك فتسقط فى الماء والحق بك و على الشط أقول ودموع الغيظ تطفر منى «النبى خصيمك لا إنت قايل» وتخطف جلبابك وتجرى وأنت تدس رأسك فى طوقه دون مهلة للذراعين وتظل الأكمام المتسعة فارغة معلقة فى الهواء وألهث وراءك ولا أطولك.وأرى عين الشمس تهوى فى الأفق .

وآتى إليك ويكون صباح يوم غائم تورات فيه عين السماء وأجد الدنيا خالية منك ونسوة من أهلك يولولن ومجالس الرجال مكتظة بلغط كثير والعمدة يلازم يمين أبيك وشيخ الخفر يلاصق يساره والرجل ينهد آخر النهار فى ركن الدار كومة لحم وعظام مهزومة .

ستة صباحات طوال وعين الشمس تمد أذرعتها الألف تقلب أحشائى ولا أكف عن السؤال ولاتكف عن الرحيل وما من

بجيب ، وأستحلف وجه القمر فى الأماسى فيحتجب عنى ويغوص فى ليل نجومه غريقة . وماريا يطلبها البحر فى صباح الأحد فترف إليه فى المساء وتسكن العالى.وتواعدنى التراتيل فأوافيها فى مساء غاطس وصوت ماريا فى صداها يذوب توبة وأنا لا أتوب.وآتى إليك ويأتى الطير بأسرار البحر فينكرك ويفزع من هيكلك الملتف بعباءة سوداء حين تظهر فى صباح خريفى بين تلافيف الجبل تغرق فى البحر قلبا ملأته الريح كقلع مركب موثق لم يطوه النوتى إلى السارية طيا كاملا .

وأرى الجبل يمشى إلىّ فأكتم عنك دبيبه ودبيب خلق ما لهم حصر يزحفون الآن من جهة البلد ويتجمعون وبين أيديهم أوراق عريضة يفردونها بينهم ويقرأون خطوطا متداخلة كشعاب الجبل يضعون لها أرقاما وحسابات فى أوراق أخرى يحملونها ، وما أن يتركون الأوراق حتى تلتف على نفسها وتطوى أسرارها فى حرز حريز .

ويكون صباح يضيع فيه الدبيب فى ضجيج الحفارات . وتأتى صباحات الضجيج والأماسى تضىء بشموس تشرق وتظل معلقة لا تغيب.وأصابع صلبة تندس فى جسم الجبل.وعلى الوجوه تأهب لأمر قريب وأنا بين الوجوه والضجيج يدان تتلقفان طوفان صناديق.ولا ينقطع الطوفان ولا تتوقف ذراعاى على الإلتفاف وجسمى ينحنى قليلا ويغالب ويعاود الانتصاب والصناديق متراصة فى نظام ولها أرقام يدونها الباشمهندس فى دفتر صغير أسود لا يفارق جيب سترته .

ويكون مساء يستريح فيه الضجيج وأجدنى فى مواجهة الباشمهندس وهو مرتكز بظهره على عمود خيمة نصبت فى منتصف الموقع ، وفى عينيه حلم يراه ، وصوته يأتينى واضحا كنور النهار يتحدث عن المشروع وهدير أول مكنة تدور ، وعن بلاد بعيدة تأتى منها الصناديق،عليها أختام لا تفض إلا إذا تراجع الجبل . والجبل يمشى إلىّ وأكتم دبيبه وأرى وجهك الأليف يتناثر شظايا فأصرخ والجبل ينأى إلى أفق لا تصل عينى إلى منتهاه . ورأس أشقر يشع بنور غريب ، يتوفر مرتعبا قبل أن يندفع كالسهم.وفى حلقه لم تزل حبة لا يتريث كى يزدردها . وجدران عالية تنضح بدماء أخذت تتخثر ويدكن لونها ويصير لزجا والجبل ينشق عن أجساد بغير رؤوس لتجوالها هسيس صلوات خافته ،أصابع مبتورة تشير إلى رؤوس تتدحرج إلى مكان لا أراه وضم كالهوة ينفتح تنحشر فيه كتله واحدة بحجم الجبل يتضخم لها قلبى ويتأهب للانفجار . وأصرخ بجماع نفسى وأمواج تدهمنى فأغوص ويد تسحبنى إلى أعماق بغير قرار وفوق أكتافى ثقل ويضيع الصوت منى وكتفاى تنسحقان بضربات متوالية لا تتوقف وذرات إرادة بعيدة تتجمع فى بؤبؤ العين كى يستقبل الشعاع الأخير.وينزاح الثقل عن عينى . ويطفو الضوء،فأجد يد الباشمهندس،تهزنى،وتلكزنى فى كتفى ويفيق الذهول فى عينى.وأعود مكدودا وقلبى غائم فى سحب دمع لا يجود .

وكان مساء

ويكون صباح يفرغ فيه العمل وتكشف الصناديق أسرارها لعين الشمس ويدق قلب المكن

وأرى ذلك حسن .

القاهرة : اعتدال عثمان

أحمد بوزفور

قصة الكأس المكعّبة

الصوت المؤلف (يونس)

ادخل وانتظرنى ، وصلت فى وقتك كما تعودت منذ ذلك الموعد البعيد . أجىء فى الأيام السابقة ، قد أجىء اليوم ، قد أجىء غدا . قم بواجبك فقط : أدخل وانتظرنى . قف أمام البار ، قريبا من الباب الجانبى الأيمن . خذ كأسك ، وتدفأ بلغط الشاربين . نقل عينيك المتعبتين حيث تشاء : من بارمان اليمين إلى بارمان اليسار ، من الزجاجات المصطفة إلى الصورة الصغيرة للمدام صاحبة البار بثوبها الأحمر وابتسامتها الواثقة ، من منابع الضوء الأبيض المضبب بالدخان إلى الساعة الخشبية التى تشير عقاربها إلى السابعة . لا تهتم بى كثيرا ، إن لم أجىء اليوم فقد أجىء غداً . تلفت حولك إلى الناس واندمج فيهم ، بعض الشاربين يزرّرون ستراتهم ويخرجون ، آخرون يدخلون . بالقرب من الباب الأوسط الكبير للبار تجلس سيدة عجوز فى حوالى الستين ، كل ثيابها سوداء ، وأمامها على الطاولة كأس صغيرة ، صغيرة جدا ، كونياك ؟ روم ؟ ولكن لونه عجيب مختلف متداخل كقوس قزح . لا تهتم ، ستعرف فيما بعد . تتكىء بيدها اليمنى على عصا أبنوسية سوداء ، وتنظر إلى الشاربين اللاغطين بتمعّن ، كأنها تريد التعرف على واحد بعينه منهم . بارمان اليمين يسير ذهابا وإيابا ، يلبى الطلبات ، وبين طلب وآخر ينحنى داخل البار ، ويقضم لقمة من ساندويتشه ويرشف من كأس شايه . الضحكات تلعلع كالرصاص ، الاعترافات الحميمة ، الأقسام والقبل على الخدين . والشرطى المتعب يجلس على طاولة قرب طاولة المدام الستينية . يخرج أحد الشاربين من الباب الأيمن قربك ويتركه مفتوحاً ، البرد يدخل لاذعا ، والمدام الستينية تتداخل فى معطفها وثيابها السوداء ، تراك تراقبها فتشير إليك بالعصا لتغلق الباب ، تتجاهل إشارتها وتبتسم ، تتمعن فى وجهها المتغضن ، تعاود الإشارة بعصاها فتغمزها بعينك اليمنى ، تضطرب المدام ويحمر خداها ، يحمران تماما كعذراء فى السادسة عشرة . وأنا لم أحضر بعد ، لا تهتم ، إن لم أجىء اليوم ، قد أجىء غدا . تلفت حولك إلى الناس ، واندمج فيهم . الواقف إلى اليسار متوتر ، سكران ؟ قليلا ، ولكنه يحب الحديث ، تجاوب معه ، دعه يخطب واستمع إليه ، حدثه إن شئت عنى ، عن شعرى وأحلامى وقصصى ، عن إعجابك بى ودهشتك منى ، حدثه عن موعدك المستمر معى ، حدث نفسك ودعه يحدث نفسه . أنا أسمع أصواتكما ، أرى تصوراتكما . وأنا أرسلكما إلى هذا الليل القاتم لتعرفاه . تحاورا ، إنى أسمع وأرى .

الصوت المتكلم (محمود ـ عمر)

ـ . . . . . أضف إلى ذلك أننى فى منطقة جبلية ، هذا هو السبب الحقيقى ، فقد كنت أمشى حافيا على الثلج وأنا طفل ، وأخوض فى الوحل وأعرض نفسى للمطر . من هنا جاء إحساسى الدائم بالبرد . . البرد . . البرد ، هل تفهمنى ؟ لهذا أدمنت الخمر ، ولهذا أيضا ـ ألم اقل لك ذلك ؟ ـ أنا جبان أمام الصداقة ، جبان إلى حد الهلع ، لا أطيق التفريط فى

لديق مهما أساء إلىّ . فى الحقيقة أنا أيضا لا أقبل الإساءة من لديق مهما صغرت ، كيف ؟ لا أدرى ، الأمر هكذا . كالخمر ما الأصدقاء عندى ، ذلك الطفل الذى خيروه بين الجمرة لتمرة مد يده إلى الجمرة ، كان ذكيا لأن العالم صقيع . وهذه لياة الكلبة كم تساوى بدون كأس وصديق ؟ لا شىء ، لفر بـ برد ، بردٌ دائم ، والإنسان ضعيف أمام البرد ، إنسان فى الحقيقة بائس مسكين يستحق الشفقة . هل بهمنى ؟ أنا أحدثك هكذا لأنك أصبحت صديقى الآن ، جو أن تعتبرنى أنت الآخر صديقا ، اعتبرنى صديقك الذى نظره . قلت ما اسمه ؟ يونس ؟ أنا اسمى محمود ، سمى نس إن شئت . ما أسهل أن تستحضر غائبا ، أعط اسمه ماضر فيكف عن الغياب . هذا البار مثلا ، تعرف اسمه لمكتوب على واجهته ، أنا أسميه (مراد) . لماذا ؟ لأن ولأن لأن . . . أنا أحدثك هكذا فى الحقيقة لأننى بدأت أسكر . بين أسكر أكون واضحا وصريحا وأتحدث عن نفسى وعن لمسفتى فى الحياة ولا أهتم بالآخرين . ربما لهذا يشرب الناس . حين يكون الإنسان صاحيا يكون مشغولا دائما بالآخرين ، حريصا على أن يفهمهم ، على أن يفهموه ، فى الحقيقة يكون حريصا على أن يفهموا أنه يفهمهم ، هذه هى المسألة ، المهم ن يعتقد الآخرون أنك ذكى ، وطيب ، ورجل ، وتستحق لثقة والاحترام ، ولن يعتقدوا هذا إلا إذا أقنعتهم أنك فهمهم ، وأنهم فعلا أذكياء وطيبون ، ويستحقون . . . إلخ . . . الخ . أوووف ، إن ذلك يصيبنى بالغثيان حين أرى لألسنة المتحركة والأسنان البيضاء واللثة الصفراء والأقنعة لمزغبة . . . حين أرى ذلك . . . الإنسان فى الحقيقة كبالة ذرة . . ذلك هو . وحين تزيح عنه كل الأغطية والقشور تجد البرد قد فتّت حبات الذرة ، وليس هناك إلا الفراغ . تفوّ . . هذه الأفعى الرقطاء التى تراها بالقرب منك ، والتى تسمع راءها الملثوغة . . لقد مضغت لسانها التمتام ذات ليلة . إنها لطيفة جدا فى أول الليل ، ولكنها تنكرك قبل طلوع الفجر ، كيهوذا ، ككل الناس . وصاحبك الشاعر . أين تظنه الآن ؟ لابد أنه ينام ، والشّعر يخرج من فمه وأنفه موزونا مقفّى هذه المرة ، وله معنى أيضا . أنا أتساءل كيف يستطيع الناس أن يناموا ؟ يا للعجب ! يتمدّدون على أسرتهم ، ويغمضون أعينهم وشفاههم ، ويرخون عضلاتهم ، ثم يغيبون عن الوعى ، ويشخرون . ياله من منظر مضحك ! أنا أيضا أنام طبعا ، ولكن هذا لا يمنعنى من الضحك . النوم حالة غريبة بدائية ، ذَنَب زائد من العصر القردى . اشرب ، اشرب ، لا عليك نحن أصدقاء . أضف إلى ذلك . . . . .

الصوت الصامت (عمر)

لماذا إذن لم تتدخل ؟ هزّ يونس كتفيه ولم يجبنى . طال الصمت ، فلذت بالجريدة المطروحة على طاولة المقهى ، وأغرقت عينى فى مقال داخلى :

« وعادة لا يحس رجل الفضاء بأحاسيس الإنسان على الأرض . يصير جزءاً معدنيا من المركبة ، ينظر بحياد إلى الكون ، وإلى نفسه ، يتلقى الأوامر وينفذها تلقائيا . حين يعود إلى الأرض يعود كائنا غريبا تلزمه عدة أيام فى عيادة خاصة يعالج فيها بتدريب معيّن . فإذا خرج إلى الحياة الإنسانية من جديد أصبح إنسانا سويّا من الخارج . أما عالمه الباطنى فينتظر سايكولوجيا جديدة لم تظهر بعد» .

ولكن لماذا لم يتدخل ؟ . . كان الرجل قد جاء من اليمين ، شعره الأشيب والطفل المتقافز إلى جانبه لفتا نظرى . الطفل فى حوالى الخامسة من عمره ، يلبس قميصا أزرق وسروالا قصيراً أبيض . يده سجينة الكف فى يد أبيه الكبيرة ، وهو يتقافز ملوّحا بيده الأخرى الممسكة بقالب جاتو ، خابطا بصندله «الميكا» على الأرض فى تناغم . وحين وقفا على الرصيف منتظرين الضوء الأحمر ليعبرا ، سكن الطفل ، وثبت عينيه فى الكتابات المعلقة على محلات الرصيف المقابل . وحينئذ انتبهت إلى أن يونس كان ينظر إلى الطفل فى اهتمام . كان اهتمامه غريبا ، دقيقا ومركزاً ، كما ينظر بهلوان إلى السلك الذى يعبُر فوقه . وبدل أن أخرجه من اهتمامه عدت بنظرى إلى الطفل والرجل ، ثم إلى الكتابات المعلقة على الرصيف المقابل ، بينها لافتة كبيرة بيضاء مكتوب فيها بالأحمر : « ولا تزرُ وازرة وزر أخرى » الضوء الأحمر ، الراجلون يعبرون ، وفجأة ، يتناثرون إلى الأمام ، إلى الخلف ، إلى اليمين . من اليسار تقبل حافلة مسرعة ، تصر الفرامل . أقف بسرعة لأنظر من فوق الرؤوس ، ولكنى لا أرى شيئاً . أنظر إلى يونس فأجده هادئا لا مباليا يدخن سيجارته ويرشف من فنجان قهوته فى صمت . أسير مع الناس إلى حيث يتجه الناس . على بلاط الشارع كان الطفل منطرحا وسط لطخة واسعة من الدم ، فوق جزء من اللطخة شىء رمادى معجون متناثر لم أدر أكان المخ أو قالب الجاتو . وقرب جثة الطفل كان الرجل الأشيب قاعداً على الأرض يضحك . رغم الشيب الوقور والبذلة الأنيقة والحذاء الأسود اللماع كان قاعداً على الأرض ، وكان يضحك ، بل يقهقه ، دون توقف .

«عرفت ما سيحدث منذ رأيت الطفل» قال لى يونس حين

عدت إلى طاولة المقهى ، قلت ساخرا :

- هل أصبحت عرافا ؟
- كان الحادث واضحا لى وحقيقيا مثلما تتكلم أنت الآن .
- لماذا إذن لم تتدخل ؟

هز كتفيه صامتا ، ولكن لماذا لم تتدخل ؟ كانت عيناه حزينتين حين قال :

- لو فعلت لدهستنى أنا الحافلة ، كان لابد أن يموت الطفل لكى أبقى أنا حيًا منذ ذلك اليوم دخل صمته الكبير ، وغاب . لم يخلف غير أشعار وقصص ويوميات ، وغير موعد يخلفه كل يوم . هل غاب لأنه مات ؟ هل مات لأنه تكلم ؟ .

الصوت المتكلم «محمود ــ عمر»

- هل تحب البرتقال ؟
- يعجبنى طعمه .
- الطعم فقط ؟ لعلك من فصيلة الماضغات .
- عفواً ، لم أفهم .
- يا ولدى ما هكذا يُذاق البرتقال . سأعطيك مثلا ، انظر إلى كأسك الممتلئة هذه ــ وبالمناسبة ، هى تنتظر من زمان ، لا تخجل ، سلم عليها ــ لنفرض أن فى قعرها ثقبا صغيرا تنزف منه ــ المسكينة ــ قطرة قطرة ، وأنك رفعتها أعلى وترشفت قطرتها النازفة الأولى . إنها الجرعة الأخيرة فى الكأس ، هل تجدلها حينئذ طعم الجرعة الأخيرة ؟ كلا . لأنه يا ولدى لكى تذوق طعم الجرعة الأخيرة يجب أن تترشف السابقات . هكذا البرتقال ، لكى تذوق طعمه الحقيقى فعلا يجب أن تبدأ من الشجرة . هل رأيت قط شجرة برتقال ؟ جميل ، أخفتنى من قبل ، هل تعرف أنهم فى نيويورك لا يصدقون أن للبرتقال شجرا يثمره ؟ إنهم يعرفون الشجر فى الحدائق ، ويعرفون البرتقال فى الأسواق ولكنهم لا يتصورون برتقالا على شجر . تماما مثلما يعرف بعض الناس عندنا القمر ، ويعرفون الإنسان ، ولكنهم لا يتصورون إنسانا على القمر . لذلك يا ولدى ابدأ من الشجرة ، وقبلها من الحوض ، حوض الشجرة الممتلىء بالماء والغِرْين ، قبل أن ترفع بصرك إلى الأغصان حيث الريح والشمس . ذلك أن هذه العناصر الأربعة هى التى تخمر رحيقها الخالص فى فصوص البرتقالة الداخلية : كؤوسها الشفافة المترعة . واهتم بالأوراق ، هل انتبهت إلى الأوراق ؟ ليست خشنة معروقة مزغبة كأوراق الشجر الأخر ، كل ورقة ذات عمود فقرى واحدص، جناحاه أملسان أخضران داكنان صلبان فى طراوة . مُرَّ بأصابعك فوقها ، واقرأ رسالتها الشهية فى نعومة وبطء ، واسمع زغرداتها الخضراء فى دمك . وارفع وجهك إلى الزهر ، آه الزهر كالورق تماما فى الصلابة والملوسة ، ولكنه صغير وأبيض يتكمّم كحق المسك ما إن تفتقه ــ وببطء أرجوك ــ حتى ينـ الرذاذ العطر فى أجمل وأحلى ما فى سرة الكون من أسرار . . . يهجم على خياشيمك مباشرة كالروائح التى تعرف ، ولـ يغمرك فى نعومة ولطف كالزقزقات ، فتحس بالعطر نعم ولكنك تحس معه بالطراوة والانتعاش ، ويبلل خفىّ كـ الذكريات . لا بأس عليك الآن ، أصبحت صديقا وتستطيع أن تمد يدك إلى الثمرة ، لا ترفعها إلى فمك ، قر من بشرتك ، ولا حظ الشبه والفرق ، ألا تحس أنها البشـ الأفلاطونية ؟ ما بشرتك أمامها إلا صورة مشوّهة خشنة مقا مصنوعة ، ولكنها صورة منها مع ذلك ، الملمس واللو والمسام . حذار أن تقشرها ، فصيلة الماضغات هى التى تقـ البرتقال ، تذوق الرحيق مختوما فى كأسه العاتق ببط، وأنصت إلى الاستجابة الناعمة المستسامة للفصوص الحمـ المشربة بالبياض . افعل ذلك يا حبيبى ، وتعال بعدئذ أخبـ عن طعم البرتقال .

- ألم تر برتقالة متعفنة فى حياتك ؟
- متعفنة ؟ كلا . . . بل رأيت البداية ، حين يَلَغُ فيه الأطفال من فصيلة الماضغات . للبرتقالة عمر تسقط فى نهـ من الشجرة . اقطفها قبل أن تسقط ، اشربها . ستعيش بقى من حياتها فى جسمك . وحين ينتهى عمرها تسقط أنت سأحدثك عن المعرفة .
- المعرفة ؟ ولكن ما العلاقة ؟
- لماذا العلاقة ؟ تعلم يا ولدى أن حديث الشرا كالعصفور ، مرح نزق قافز ، لا يستقر على موضوع ، وذلـ طعمه الحريف الشهى . لأنه لو استقر على موضوع يضغط عليـ حتى يقتله لكان فيلا لا عصفورا ، ولكان حديث أكل لا حديث شراب . فيم كنا نتحدث ؟

عن المرأة

آه . . المرأة . بم تعرف المرأة أنت ؟

المرأة ؟

نعم المرأة ، امرأة تعرفها ، ولنقل إنك تحبها ، وهى مقبلـ من بعيد ، مختلطة بالنساء والرجال فى الشارع .

بوجهها طبعا .

قبل أن تتبينه .

بملابسها .

بدلتها ــ ينبغى أن تعرف ــ ولبست ثيابا جديدة .

لست أدرى ، قد لا أعرفها .

بل ، بالرائحة .

- الرائحة ؟

نعم ، الرائحة ، وكنت أحسبه نوع العطر فى البداية ، قبل أن تعلمنى النساء أن لهن روائح كالأزهار خاصة وفريدة . هى ليست رائحة بالضبط ، هى رائحة امتزاج الروائح : الشعر والبشرة والعرق والدم والمغابن والتثنيات والصدر وباطن الركبة . . كل جزء ، كل مليمتر نجم مستقل يرسل رائحته بسرعة الضوء ، فتختلط الرسائل فى الفضاء الخارجى وتكوّن مزيجا كيميائيا كالإكسير لا يمس رجلا إلا حوله ذهبا كله : قويا أنيقا لطيفا خدوما مفعما بالود أربعة وعشرين قيراطا . لكن حذار . ليست كل امرأة كذلك . أحيانا تهزنى إحداهن بيديها معاً فلا أحس بها . . أنا أحدثك عنها هى .

الصوت المكتوب (يونس)

الشعر : هذه الشعرة ؟

كلا ليست شعرة شمشون
ولا شعرة معاوية
إنها شعرة جنية
تزوجتنى حين كنت صغيرا
زوّرتنى أمى ضريح سيدى زروق
فأحرقها السيد
وفى الرماد وجدت الشعرة ـ فاحتفظت بها
سوداء كالرغبة ـ وطويلة كالزمن
بها كان يقوى كِسْرَى على شِيرين
وساقوى ، أمل ، بها على القصيدة

القصص : كان لى قرن أسود ، طويل وجميل ، يتدلى من خلف رأسى الحليق على عنقى وينتهى بخيوط حريرية حمراء . أمس ذهبت إلى الحلاق ، وأطحت بقرنى . نقدت الحلاق الدراهم فشكرنى فشكرته فقال إنه فى خدمتى فقلت : العفو فقال بالصحة فقلت شكرا فقال : العفو فعفوت عنه وأطلقت سراحى منه وخرجت إلى الشارع فاصطدمت بعابر أو اصطدم بى ، فالتفتَ والتفت فقال : اسمح لى ، حين كنت أقول له : اسمح لى ، فرددنا معا (لا بأس) ، فشتمته فشتمنى فتلاكمنا ، وحين فرقنا الناس عدت إلى الحلاق فلكمته .

ها أنذا فى بيتى الآن . الباب مقفل بالضبة والمفتاح ، ولن أخرج حتى ينبت قرنى من جديد .

زار مع النجمة :

- ألا تُونِس الأحباب يا يونس ؟

- مدى إلىّ شعاعا . . هذه الثياب المتسخة بالقىء وبالخمر وبالدخان . حتى هذا الجسد تحتها ، الجسد القذر المريض المخمور ، وهذه الكلمات البذيئة ، وحتى هذه الذكريات والهواجس والمشاعر القذرة المخجلة . هذا كله يا سيدتى غطاء ، أقنعة ، قشريني يا أشعة السماء ، تجدى جوهرى الطاهر الصافى : العدم . لا أنظف من العدم ، ذرة الوجود الأولى يا سيدتى وسخ ، خلية الوجود الأولى يا سيدتى وسخ ، لذلك كلما ازددت وسخا ازددت وجودا وعذابا ووحدة مثلك يا جزيرة الضوء النائية

- الا تُونِس الأحباب يا يونس ؟

- مدى إلىّ شعاعا . . . . . .

من اليوميات : ١ - معرفة الهجير القتل الابتلاع ، ذلك هو ما يسمى بالحياة هنا . هل يمكن أن أطرح كل شىء وأرحل ؟ : كتبى وأصدقائى ، نزواتى وأحلامى ، ثقتى بنفسى وبالآخرين . . هل يمكن أن أطرح كل شىء ، كل شىء ، وأرحل ؟

٢ - اطرحْ كل شىء وارحل ، لا إلى مكان ، حيثما تول وجهك يبتلعك المكان .

٣ - سأطرح كل شىء وأبقى . الذى يرحل لا يخرج ، يحمل معه أحلامه ، سأطرح كل شىء وأبقى . . أطرح كل شىء وأقول . اجهرْ بالداخل تبعثْ ، اصدع بالصامت تظللك الأشجار .

الصوت الصامت

محمود : حتى فى مرآة التواليت لا ترى وجهك الذى تعرفه . ولكنك تراه هو . طفلا صغيراً يتطلع إليك فى إعجاب ودهشة كما كان يفعل فى الزمن القديم . تنظر إلى وجهه الطفولى فجأة فتضبطه متطلعا إليك فى إعجاب مدهوش ، يخفض الطفل عينيه فى خجل . وتهرب أنت من الارتباك إلى الأمر الذى ينفذه الطفل فى سرعة وحماس . ولكنه ينظر إليك الآن من المرآة فى إعجاب ودهشة دون أن يخفض عينيه ، إلى أن ينبت

وجهها في الجانب الأيسر للمرآة مدورا وجميلا ، شهيّا وصامتا ، تنظر إليك مرّة وإلى (مراد) مرة كأنما تقارن بين الأخويْن . يـا ويلي كيف أوارى سـوأة أخي ، يا ويله كيف يوارى سـوأتي . وما الـذى أعجبها في الطفل ؟ وهل هو طفل بعد ؟ ومتى يكبر الأطفال ؟ وكيف ؟ أراه اليوم وغدا وبعده ، في الصبح والظهر والمساء ، طفلا طفلا طفلا . . وهو مراد طبعـا فأى جديد ؟ وهو مراد طبعا فأى غريب ؟ وهو مراد طبعا هل يخفى علىّ ؟ بلى ، كان يخفى ، وكان جديدا وكان غريبا . ألذلك يبقى الأطفال أطفالا في نـظر آبائهم حتى حين يكبرون ؟ ياحسرة على الآباء . ولكنه كان بعد يبول في الفراش ، فكيف تختار الطفل البائل على الرجل الكامل ؟ أقسم أنه لازال يبول في الفراش كما أبول في هذه المبولة الآن ، وكما يبول جميع الناس في جميع المباول . عجبـا ، كيف يبول النـاس ؟ يقف الرجل وعيناه مفتوحتان ، أذناه مفتوحتان ، حواسه مفتحة الأبواب ودماغه ، ولكنه لا يعى شيئاً ، فقط يبول ، والعالم لا يُسمع لا يُدى لا يُعرف ، يكف عن التقدم ، يقف على عتبة الدماغ منتظراً حتى يكمـل الرجل بوله . هـل يخجل العـالم أيضا من البـول ؟ ولكنها لم تخجل ، اختارته وتقدمت إليه . لماذا ؟ لأنه يبول . أما لماذا اختارهـا هو فـالأمر واضـح ، لأنها زوجتي كـانت . ليت الشباب يعـود ، إذن لَبِسْنَـاه وداعبناه ، ولعففْنا عن الإزار . . . . فالمعرفة تَهْرِم .

عمر : نسير جنبا لجنب متأبطي الأذرع على الشـاطىء كأنمـا نرقص أو نعبر أو نحصد ، نسير جنبا لجنب عراة إلا من المايوه ، وجلودنا محروقـة بالشمس . الفـرح والحزن والتعب ينبع من جلودنا بطيئا متلونا كالـزيت . نسير جنبا لجنب متأبطىء الأذرع في الحياة . . ثم يغيب . وها أنذا أغرس عينىّ في الكأس فأراه ، جميلا أنيقا مرحا ممتلىء الثقة بـالذات ، يشـرب ويحبّ ويُحَبّ ويسافـر ويغنى ويـرقص ويسبح ، ويمتـلىء مجلسـه أينما حـل بالشبـاب ، يلتقـطون صوتـه المتفرد الحلو ويشـربونـه فينتشون . أراه يتقدم سابحا في الكأس ينفض شعره الأسود الغزير كلما اصطدم بجدار الكأس ليقفل عائداً في جمهرة من الحَبَاب المحتفى به كشباب مجلسه . وفجأة أرى الخط الأول ينـطبع عـلى جبينه ، دقيقـا غامضـاً كالتوقع ، أصرخ دون صوت : يونس ، لا تلتفت إلى الـوراء ، ألا تشم رائحـة الـدخـان ؟ لا تلتفت إلى الوراء ، ألا تـسمع الصراخ ؟ لا تلتفت إلى الوراء . ولكنه يلتفت فتغزوه التجاعيد ، ويلتفت فيصمت ، ويلتفت فيتجمد تمثال ملح .

مراد : وما هي الـرغبة ؟ أليست هي الأخـرى شيئـاً نبيـلا ومقدساً ؟ أليـست حياة ؟ لم أخنك ولكنه ذلك الثوب المشقوق الجانبين . لم أخنك ولكنه اللحم العارى وله لغة تقرأها شعرات الجسد كالنوتة وتعيد توزيعهـا ، والجسد شعب بدائى فوضوى قبلى محارب يأكل بنهم ويشرب بعطش ويتحرك بعنف ، كل عضو فيه سيد حر ، يدق طبله في سرعة ولهوجة وعنف ، وتتجاوب دقات الطبول حتى تصم الآذان ، ويغيب العالم كله بشرا وتاريخا وحضارات ومعارف وأفكاراً وأخلاقاً ، ولا يبقى سيّدا سائداً إلا الصوت : صوتا خاما ليس له معنى لأنـه رجم المعانى . لم أخنـك ، وما الخيـانة ؟ أليست اسـماً آخر للحريـة ؟ نـادتنى إلى المـطبـخ لأساعدها ، عيناهـا فاتـرتان ، والأصـوات الخافتـة تتسلل من الصالون مكتومة كالساخرة أو كالمتواطئة . وضعت يدها على كتفى وقالت ببساطة (كانبغيك) . كلمة كالفتيل فجّر الديناميت ، هـدم العالم كله من حولى ، وكان علىّ أن أعيد بنـاءه لكى أحيا . هـل أعدت بناءه ؟ كلا . . كنت مجرد حجر فيه تهاوى بين الأنقاض فمن بناني ؟ من وضعني في الـزاوية ألست أنت ؟ .

الصوت المؤلف (يونس)

حادية عشـرة . . وأضواء البـار تنطفىء متتـابعة . المـرأة الستينية تتحرك ، تعتمـد على عصـاها السـوداء بيد ، وعـلى الطاولة بالأخرى ، وتنهض متثاقلة ثم تخرج من البار . . هى حية بعد ، وكنت تحسبها احترقت في الضريح . في كأسها لا تزال تغمز ثمالة شرابها الغريب مغرية ومثيرة . لا أستطيع أن أمنعك ، تتقدم في تؤدة ، تجلس على الطاولة ، ترفع الكأس وتتأمل الثمالة الكسروية في عجَب ودهشة . أعرف ولكنى لا أستطيع أن أمنعك ، تدنيها من أنفك فتـصفعك رائحة متخثرة عطنة كدم الحيض . لا أستطيع أن أمنعك ، الأب نفسـه لم يستطع أن يجنب ابنه الحَمَلَ الحبيب هذه الكـأس . تغمض عينيك ، تتجاهل تفور معدتك ، وتتجرع الثمالة . وقبل أن تغيب تسمع صديق الليلة يقول :

ها . . . . انتهى عمر البرتقالة .

المغرب : أحمد بوز فور

محمد المخزنجي

قصة

شكرًا للإزعاج

لم لا ؟ شكرا له ، برغم القسوة التى أيقظنا بها فى الجزء الأخير من الليل ، الجزء القريب من الليل . طيّر النوم من بين أجفاننا ، ونفض عن أبداننا آخر أغطية الاسترخاء . ضربنا بيده المباغتة فى كل الأماكن ، فقفزنا من أسرتنا مذهولين ، مباعدين الأيادى دهشة والأقدام التماساً للتوازن ، ونحن نتأرجح فى آخر غيمات خدَر النوم .

صوت رهيب « صوت شيطان ما . ينطلق من بوق شيطانى لابد » ، هكذا فكرنا ونحن نستعيد أول بوادر يقظتنا إذ دفعتنا يد الصوت الرهيبة لنفتح النوافذ مسرعين ، أبواب الشرفات مسرعين . نطل فنجد الليل . الليل والصوت وكل الجيران وقد استيقظوا وراحوا من الشبابيك ومن الشرفات يطلون . ينثنون وينظرون ، ويعتدلون وينظرون ، ويقلبون وجوهم فى كل الأركان بحثاً عن مصدر الصوت . الرجال فى البيجامات والجلاليب ، والنسوة فى قمصان النوم ، والأطفال شرع بعضهم يبكى من بغتة الفزع . والصوت يتجسم فى الظلمة الخاوية فكأن صفارة مصنع ضخمة قد زُرعت فى مكان خفى بين البيوت ، وانطلقت بكامل قوتها تضرب فى عمق الليل . . تطلق قذائف الصوت المصدِّع الممزِّق العاوى فى كل اتجاه .

* * *

بعد وقت قليل من السحْق المتواصل لأهداب سمعنا من قبل جحافل الضوضاء الكامنة فى الصوت ، أخذنا نتشبث بأطراف يقظتنا ، فيما كان كورس الأطفال يكمل أبهة البكاء طالعاً فى الظلمة من كل النوافذ تقريبا ، ومن كل الشرفات .

وتصاعدت فرقعات الهستيريا من كيانات الإناث اللائى جننّهن الصوت . كن يتفجرن بصرخات مبتورة ثم يتهاوين أو ينخرطن فى بكاء متسارع . وعبْر الجلبة كانت زجاجات نشادر الإفاقة وقطع القطن المبللة بالكولونيا ، وقطّارات الكورامين ، ورؤوس البصل الحار المفْدوغة ، تتواثب كلها بين النوافذ والشرفات ، أو تعبر الأبواب بين الشقق التى توقدت أنوارها الآن جميعاً ، لتبدأ حالة من الاختلاط القسْرى تتفتح بتوتر بين الجيران الذين لم يختلطوا أبداً من قبل ، لتبادل المهدئات ، و للإغاثة فى حالات الانهيار العصبى،والإغماء ، والصدمة .

وعلى حافة ذلك كان الطلائع من الصبية ، الذين كانوا أول الهابطين بملابس النوم على أرض الشارع ، يكتشفون منابع الفزع . ويعلنون بالزعق من الشارع إلى النوافذ ، إلى الشرفات ، وإلى النجوم البعيدة والدنيا جميعاً أنباء اكتشافهم . تهرْول أقدام الرجال الكبار ، بل بعض النسوة أيضاً . تدب وهى تهبط الدرج بلهفة فلا يخفى دبيبها رغم هيمنة الصوت ، وتخفق الأرجل وهى تسرع فى الشارع نحو بقعة الإفزاع . وكانت فى الأيادى المقبوضة بتحفز عصىّ ، وأيادى مقشات ، ونشّابات خبيز ، ومفكات ، وسكاكين ، ومفاتيح ، ومصادر للإضاءة من كل نوع .

* * *

وسط التقاطع بين شوارع منطقتنا الأربعة ، وبعد مغالبة

لرائحة القمامة التي أوشكت أن تغطى ما نتأ من جدران وسقف المخبأ المهمل القديم . وعلى ضوء الشموع المرتعشة ، وبعض التورشات ولمبات « التونجر » التي مدتها الأيادي في الظلمة عبر فتحات تهوية المخبأ . وعندما انحنينا وانثنينا والتوينا على أنفسنا بمشقة وأدلينا بالرؤوس خلال الفتحات وأمعنّا : رأينا الوحش الرابض في قلب المخبأ يعوى . رأيناه بجبهته الباردة الصقيلة ، وأصداغه الفولاذية المنتفخة ، وعيونه المرايا ، وخطمه النيكل حيث خمنّا وجود النفير !

رأينا السيارة الضخمة وهي تطلق « سرينتها » المعلقة ، وكان باب الخندق موصوداً ومرصوداً بقفل نحاسي كبير. « السرينة » في السيارة ، والسيارة في المخبأ الخالي ، والمخبأ في التقاطع وسط البيوت . كأن بوقاً للتكبير يصب في بوق أكبر « امبلفاير » بدائى فظ يطلق صوت « الكلاكس » الذي توحش في جوف ليلنا . يفزعنا ، ويدحرجنا ، ويطوينا فوق القمامة ، ويلوى أعناقنا ونحن في انكفاء . ثم ينهضنا ويلمنا ويوقفنا أمام باب المخبأ حائرين ؟

توقف رجل منا ، كان يحاول فسخ القفل بيد مفتاح من مفاتيح أنابيب « البوتاجاز » عندما تساءل أحدنا في الظلمة عما إذا كان « فسخ قفل » يعد عملاً قانونياً أم لا . واستوصانا آخر بالصبر قليلاً ، مخافة أن يتهمنا صاحب السيارة المجهول بسرقة شيء منها إن نحن اقتحمناها في غيبته .

وكأن ضوءاً كاشفاً أنار لنا ظلمة جهْلنا ، فجأة ، تراجعنا بلمّتنا عن باب المخبأ . خطوة ثم خطوة ، وكلما تراجعنا خطوة ينفرط عقد لمتنا ويتناثر . ونجد أنفسنا نحن الرجال نعود فرادى إلى شرفات بيوتنا والنوافذ ، وسط أطفالنا والنساء . نتناقش في الأمر كجيران ، بأصوات تتصارخ في هواء الليل ، وعبر الشوارع ، وخلال دوى الصوت

* * *

أخذت أصواتنا تتراجع شيئا فشيئا إلى داخل حلوقنا وتستكن . تسكت مفسحة للصوت كل المدى ، ليس لأننا بدأنا التسليم بعدم جدوى النقاش ، لكن لأننا بدأنا نلاحظ ونستغرب ظواهر تعرض لنا وتوغل فينا . فنحن نتحادث رافعين أصواتنا أعلى ما تكون ، لنسمع ونفهم ، ومع ذلك لانكاد نسمع أو نفهم . تضيع بيننا معالم الكلام إذ يمتلىء بالفجوات ، وكأننا نستعيد تسجيلاً لأحاديث جرى فيها مسح متقطع للصوت.جمل ضائعة ، وكلمات تساقطت من الجمل ، وحروف تلاشت من الكلمات ، حتى لم يعد لها جميعاً من معنى ، أي معنى .

ثم إننا بدأنا نعانى من وخز بالآذان ، استحال سريعاً إلى ألم خفيف ، وكان في الرؤوس وشيش وصداع . وقليلاً قليلاً راح يشملنا إحساس بالدوار ـ الخمود ـ الخدر ـ الحمى الخفيفة . وعندما كنا نتحرك ، نكتشف أننا نفقد الاتجاه ، ونضل عن المرامى . يقصد أحدنا حمام بيته ، فينتبه بعد فوات الأوان إلى أنه واقف يفعل ذلك في حجرة الصالون ! وتجرى الأم لتأخذ وليدها الذي استيقظ يصرخ في مهده بغرفة داخلية ، فتفاجأ بنفسها مرتطمة بباب الشقة !

كان كل شيء فينا يتذبذب مع النغمة القاسية للصوت السادر . . عضلاتنا المتوترة ، ورئاتنا ، وقلوبنا المضطربة ، والمعد التي نحسها كالمنقلبة . نعانى من شعور مُبهظ بجيشان داخلى فكأننا نتهيأ آليا للدفاع عن أنفسنا ومقاتلة عدو غامض . ثم ننفجر في نوبات عدوان مفاجئة ، واهية الأسباب ، على أطفالنا ، أو نندفع في الإتيان بأفعال ، وكأننا حيوانات أصابها اهتياج مفاجىء ، فهى تتواثب ، دون تمهيد فيما بينها ، ولاحرص أمام الصغار .

تكاثرت حالات القيء العصبى ، والمغص المفاجىء ، والصَّرَع الذي لاجذور له ، والإغماء . ونزل رجل من بيتنا إلى باب المخبأ بعصا غليظة . وأخذ يضرب الباب بجنون وهو يصرخ ، حتى أوشكت أن تتحطم عصاه ، دون أن يجرؤ على تحطيم القفل رغم ذلك . ولم يكف بعدها عن الصراخ ، ونطح الباب برأسه ، حتى أسرعنا نمسك به .

وفي اللحظة التي وصلنا فيها جميعاً ـ على نحو ما ـ إلى حالة الرجل بدالنا ، بشك وعدم تصديق ، أننا بسبيل العثور على مخرج .

* * *

كان الذي خطا أول الخطوات طفلاً ، انطلق يتصايح وقد دسّ أنامل سبابتيه في الأذنين : « راح يابابا . راح خالص . والله راح » . وعندما دس الأب طرفى أصبعيه في أذنيه ملأت وجهه ابتسامه ظفر ، فدسّت الأم إصبعيها في أذنيها . وانتقلت أول الخطوات إلى سكان البيت المقابل عبر الشرفات والنوافذ . وعبر الشرفات والنوافذ كان أول الكشف يسرى . . ينتشر ويتطور ، من مجرد سد للأذنين بالأصابع ، إلى استخدام قطع القطن ، وسماعات الترانزيستور المسدودة الثقوب ، ووسائد سماعات « المدفون » المتصلة بلا شيء غير السكوت .

اختفى الصوت كثيرا فلم يبق منه غير قليل يحتمل ، وبعض طنين في الآذان ، تآلفنا معه . وراحت أيادينا المتعبة يلوح بعضها للبعض ونحن ننسحب من الشرفات والنوافذ ،

نغلقها ، ثم نطفىء الأنوار ، لعل النوم يتسلل إلى المخادع ويشملنا أخيراً بعطفه .

***

هل كف نفير تلك السيارة وانقطع ؟ وهل بقت السيارة ذاتها فى المخبأ الموصود أم ذهبت ؟ إن أحداً منا لم يشغله ذلك فى الصباح التالى ، ولا ما تلاه من أيام ، لأن سدادات آذاننا مكثت فى مواضعها ، لاتبرحها إلا للتغيير . وهى تشيع فى البلد ، وتتطور ، فيما يشبه ثورة أخرى جديدة . .

فمن مجرد حشوات قطن عادية أو مغزلنة أو مشربة بالشمع اللين ، إلى سدادات من الوبر الزجاجى الناعم الذى لايهيج أشدّ بشرات الآذان حساسية ، وسدادات من البلاستيك الحريرى القابلة لإعادة الاستعمال ماركة « سونيكس » من ويمبلى ، والتى كانت تخفض من الصوت ٣٠ « ديسى بل » من ٣٠٠ هيرتز نغمة نقية أى ما يقارب نصف ضوضاء ميدان مزدحم . ثم تدفقت الإبداعات . من « ويلسون برود تكتس ديفن » « ببنسلفانيا » أتت سدادات الفينيل التى تخفض ٥٤ « ديسى بل » من ٤٠٠ هيرتز ، أى ما يقارب نصف صوت انطلاق مدفع قريب ، أو نصف ضوضاء طائرة نفاثة تقوم على بعد خطوات . ومثلها تقريبا سدادات « الكوم فيت » من « سيجما » فى نورث هوليوود بكاليفورنيا والتى كانت تخفض « ٣٨ ديسى بل » من ٤٠٠ هيرترومن « كارسن سيتى » بنيفادا جاءتنا العجيبة : سدادات « ساف اير » التى تخفض انتقائيا الضوضاء المزعجة فحسب . وفى القمة ظهرت حوافظ الآذان وكواتمها « الايرمف » التى تُحكم الإطباق على الآذان بشرائط مرنة تربط حول الرؤوس ، أو أوتثبّت داخل خوذات ، كان الناس يخجلون من ارتدائها فى البداية ثم صارت معتادة لاتلفت نظراً وكأنها الطواقى أو النظارات أو العمائم . ثم إن كل هذه الأشياء صارت تباع فى كل الأماكن من « السوبر ماركت » حتى المحال العامة ودكاكين البقالة . . بل فى أكشاك السجائر ، وعلى عربات الباعة الجائلين .

***

اختفت كل الأصوات باستثناء بعض الطنين والصوت الواهن لدوران الدم ودمدمة الأصوات الذاتية اللينة . ابتسم لنا وجه الدنيا فى نور هذا الكشف فلم تعد أعصابنا تنهشها أسنان كلابات الضوضاء . واختفت الموسيقى التصويرية البشعة للنوائب ، فصار بإمكاننا أن نتقبل برضا مصفّى كل النازلات . . فالبيوت تنهار أمام عيوننا بنعومة ، وفى الصمت الجليل تتصاعد سحائب ترابها كالحلم ، لاأكثر . وأنابيب البوتاجاز تنفجر فلا يصعقنا هول المشهد . الحرائق تشتعل بلا صوت ، والسيارات تتصادم بتكتم ، والناس يتعاركون ويتطاعنون بالمدى والسكاكين ، فكأن العين ترى مشاهد فى فيلم صامت ، وحسب .

صارت الحياة دمثة وألين ، وباستثناء ما يشاع عن أننا لن نتمكن على هذا النحو من التقاط النذير :الطقطقات المكتومة ، صوت تثاؤب جدران بيوتنا القديمة وهى تتمطى قبيل الانهيار . . باستثناء ذاك فنحن نسبح فى نعيم رقراق الهدوء ، دفعتنا إليه يد ذاك الإزعاج . أليس يُشكر ؟؟.

المنصورة : محمد المخزنجى .


من أجل أمّ ..
تتمتع بالصحة والعافية
من أجل أبْ ..
يستطيع أن يوفر للاسرة العناية والرعاية
من أجل أبناء ..
ينعمون بالحنان والحب
فإن تنظيم الأسرة
ضرورة للأم وللزوج وللأولاد
من أجل ..
مستقبل أفضل .
مع تحيات
مركز الإعلام والتعليم والاتصال
الهيئة العامة للاستعلامات

الكاتب الأمريكي: صول بيلو

الهادم

مسرحية في فصل واحد

ترجمة: عبد الحكيم فهيم

صول بيلو

ولد صول بيلو «مؤلف مسرحية الهادم» في «كندا» عام ١٩١٥ وانتقل للإقامة مع أسرته إلى شيكاغو ، حيث التحق بجامعتها ثم جامعة «وسكونسين» بالولايات المتحدة .

ألف حتى الآن العديد من الروايات والمسرحيات والقصص ويعده النقاد كما تقول موسوعة «بنجوين» من الأدباء الأمريكيين واحدا من ألمع وأفضل الراوئين الأمريكيين ، في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية .

تتركز موضوعات أعماله الأدبية حول «الحاجة إلى التوصل إلى تصور صحيح وسليم للذات الإنسانية ، في عالم ينوء تحت ضغط المشكلات المختلفة ، وتسود فيه الاتجاهات التي تشجع الفلسفات الجبرية «الحتمية» . التي ترى في الإنسان ضحية مقهورة لبيئته .

ويشغل أبطال صول بيلو برغبة الإنسان في أن يضطلع بما تفرضه عليه طبيعته الإنسانية من واجبات وفي أن يتفهم حدود المسئولية تجاه الآخرين .

- أصدر صول بيلو أولى رواياته : «الإنسان المتأرجح» عام ١٩٤٤ وتلتها سلسلة من الروايات مثل : «الضحية» مغامرات أوجي مارش هيرتزوج كما كتب عددا من المسرحيات منها «التحليل الأخير» .

- وقد فاز «صول بيلو» بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٧٦ .

شخصيات المسرحية

- زوج
- زوجة
- حماة
- موظف بمجلس المدينة

المنظر : غرفة المعيشة في شقة بمبنى تابع للسكة الحديد على الجانب الشرقي ـ حلة نسائية على الطراز الشائع في تشستر فيلد ـ أشرطة على شكل نباتات ـ ونباتات من المطاط مما يستخدم للزينة ـ وأشياء أخرى أثيرة مما يحتفظ بها في مسكن يعتبر بمثابة معبد للمرأة ومنفى للرجل ومع رفع الستار تظهر الزوجة والحماة وهما تقومان بوضع أشياء خفيفة هشة في برميل بعد لفها في ورق . وفجأة يدوى صوت ارتطام شديد في مؤخرة المسرح .

الحماة : تطلق صرخة . . تكتمها . . تتساءل غاضبة كيف تستطيعين تحمل هذا !

الزوجة : تبدو قلقلة خائفة . تميل بشكل خفيف مستندة على البرميل دون أن تجرؤ على النظر في اتجاه دوى الارتطام إنني أتحمل هذا الأمر منذ الأمس . . ومن

المحتمل أن اعتاده يقولون إن المرء يتعود على أى نوع من الضجة

الحماة : ما كان ينبغى عليك قط أن تدعيه يبدأ هذا العمل . .

الزوجة : لقد ظللت أحول بينه وبين ذلك حتى الأمس الذى غادر فيه سكان الدور الأرضى مسكنهم . . وكانوا آخر من غادر المنزل

الحماة : إن هذا المكان مسكون «تسكنه العفاريت» . . إنه مبنى خال وأنتم تسكنون فى الطابق الثالث . . لقد تركوا جميعا نفاياتهم فوق درجات السلم وهذا يدل على أنهم أناس غير مهذبين . . وما كان ينبغى عليهم أن يزحموا السلم طالما أن هناك مستأجرا واحدا يقيم فى المنزل . . لقد استطعت بصعوبة المرور أثناء صعودى السلم .

الزوجة : «بأسف وهى تتذرع بالصبر حيال أمها» . آسفة يا أمى . . وعلى أية حال هذه هى آخر مرة تزورينى فيها هنا

الحماة : «يسمع صوت ارتطام آخر فى مؤخرة المسرح» تلتفت ناحية الصوت أظن أنه تشاجر مع كافة الجيران بما فيه الكفاية . . ينبغى ألا تشعرى بالأسف لترك مقلب القمامة هذا . . لقد كان ينبغى تركه منذ سنوات مضت

الزوجة : أوه . . إننى لست اسفة بالضبط . . بعد خمسة عشر عاما من الإقامة فى نفس المكان . . فإنك رغم كل شىء تكفين عن انتقاده . . إنك أبدا لا تفكرين فيما إذا كان هذا مكان سيئا أم طيبا .

الحماة : هراء !! ينبغى أن تكونى سعيدة بالانتقال إلى مبنى به مصعد وبالتخلص من [illegible] ممدة الصغيرة واقتناء أخرى من الخشب الأبيض . . كذلك ينبغى أن تكونى سعيدة بأن يكون لديك حمام لا تضطرين إلى جذب سلسلته هذه أشياء يحتاجها المرء من أجل احترام الذات .

الزوجة : كان هذا المسكن طيبا فيه الكفاية عندما كنت عروسا «تفكر دامعة» وبعمق فى الماضى كنت فخورة به وقد اعتاد آلبرت على العناية به . . كان يساعدنى فى تغطية الجدران بالورق . . . !!

الحماة : إنه مصاب بمرض عصبى ياسارة

الزوجة : أوه يا أمى ليس عليك أن تظهرى كما لو كنت طيبة «يسمع صوت ارتطام مخيف خارج المسرح»

الحماة : أمن الممكن أن يصنع أى شخص فى كامل قواه العقلية ذلك ؟ هل قمت بإزالة الحطام ؟

الزوجة : لقد نقلت أشياء كثيرة إلى الشقة الجديدة أمس .

الحماة : أحسب أنك تحاولين توفير المال بالقيام بعملية النقل بنفسك . . إننى أشعر بامتعاض شديد . . لماذا . . إن فى إمكانك ــ اعتمادا على [illegible] ـة التى تعرضها عليك البلدية أن تستأجرى من [illegible] بعمل كل شىء نيابة عنك فى الوقت الذى [illegible] ـن فيه إلى مدينة اتلانتيك أو حتى إلى فرجينيا [illegible] س للتمتع بقسط من الراحة . . ثم تعودين بعد ذلك إلى منزل نظيف لكن . . زوجك هو الذى رد المنحة التى تصرفها بلدية المدينة مقابل مغادرة المنزل قبل بضعة أيام من انتهاء عقد الإيجار حتى يتمكنوا من الشروع فى عملهم . . إنه يبقى عليك هنا وأنت تسمحين له بأن يفعل ذلك . . أوه إن هذا أمر يدفع إلى الجنون . . إن زوجا مثله يبعث على الجنون . . إننى أتكهن أنه فى نفس هذه البقعة وفى نفس هذا المكان وعندما تبنى المدرسة سوف يقدمون دروسا عن رجال مثله ضمن منهج علم النفس المرضى !! لماذا . . فكرى فيما كان فى مقدورك أن تصنعيه بمبلغ ألف دولار !! كان فى إمكانك الحصول على معطف جديد .

الزوجة : سوف نسدد ديوننا . .

الحماة : فى العام الماضى تسبب فى إنهاء «وثيقة» التأمين الخاصة به لامتناعه عن دفع قسط قيمته مائة دولار . . إنه يفتقر إلى عقل سليم ولا تحاولى أن تقولى لى إنه ليس كذلك

الزوجة : «بهدوء» : إنه لا يؤمن بالتأمين على الحياة

الحماة : لست أعرف من أين يجىء بأفكاره

«يدخل الزوج وهو يجر مرآة مركبة على عجل . . مرآة بيضاوية الشكل ــ يرتدى الزوج رداء «أوفرول» مترب ويضع فوق رأسه قبعة نجار ويحمل مطرقة فوق خاصرته كما يحمل معولا على الجانب الآخر ويمسك بعتلة قصيرة»

الزوج : لقد حسبت أن من الأفضل إزالة هذه «المرآة» من الطريق !!

الحماة : «متهكمة» لماذا لا تهشمها . . حطم كل قطع الأثاث أيضا طالما أن الأمر فى يدك . . سوف يكون ذلك أمرا طيبا بالنسبة لمزاجك .

الزوج : «يستدير» . . أوه . . أهو أنت !! لولا إننى مسرور لرؤ يتك . . بالأمس حلمت أنك هنا مثل الطائر فى المعركة مرحبا بـك فى الجزء المتبقى من منـزلى «يتملكه حماس شديد» . ويلتفت إلى زوجته قائلا بنبق لقد هدمت جدار الكرار وهل تعرفـين ماذا ترتب على ذلك ؟ . . تستطيعين الآن أن تذهبى من المطبخ إلى غرفة الطعام بغـير حاجـة إلى الدوران حول الأركان . . لقد كان مثيرا أن تحفرى ثغرة فى ذلك الجدار أوه . . وو ياله من عمل مثير !!

الحماة : إنها تسلية باهظة التكليف !!

الزوج : تسلية : ماذا تعنين !!

الحماة : تسلية بألف دولار . . هل فكرت مرة فيما كان فى إمكانك أن تصنع بذلك المال ؟ هل توقفت ولو لمدة خمس دقائق تجلس خلالها بهدوء فى زاوية من الزوايا وتركز تفكيرك فيما يمكنك أن تصنعه ؟ إن أفكارك دائما فى حالة حركة مثل قاع البحر . . !!

الزوج : لقد فكرت . . كان فى إمكـانى ــ بامتـلاك ألف دولار ــ أن أسـدد حساب عـدد كبير من النـاس الذين لم يفعلوا أبدا أى شىء سـوى أن يجعلون تعيسا وأن يقووا من قبضتهم لكى يجعلون وآخرين مثلى أشد تعـاسة . . كـان فى إمكانى أن أسـدد أقساطا لأشيـاء كثيرة لم أحتـج إليها أبـدا حاجـة حقيقية .

الحماة : مثل اللحم . . !!

الزوج : الطعام الذى أدفع ثمنه . . هذه تمثل ديون شرف أما الأشياء الأخرى . . هاه . . !!

الحماة : مثل التأمين !!

الزوج : إذا ما كان يتعين على أن أموت . . ماذا يمكن أن يحدث ؟ كلما كانت سـارة أقل إحسـاسا بـالأمن شعـرت بفداحـة وفاتى عـلى نحو أشـد . . إنك تريدين أن تكونى قادرة على النحيب من أجلى . . ألا تريدين هذا يا عزيزتى . . ؟

الزوجة : بالطبع . . !!

الزوج : ها أنت ترين انى على حق . . فلو أننى تركتها وهى مرتاحة بدرجة كبيرة فإنها لن تستشعر فداحة وفاتى بعمق كاف . . لماذا ينبغى أن تكون الأمور أفضل عندما أموت ؟ إن المدينـة تغص بنساء مسنـات تعيسات خلفهن أزواجهن فى بحبوحة من العيش إن الأمر يبدو كما لو كان انتقاما من جانب القبر . هناك يرقد الزوج فى باطن الثرى وربما يكون إلى جانبه تليفون . . إنهم يقولون إن ثمة جهاز تليفون إلى جوار مارى بيكر ايدى . . تذكارا تركه الزوج لضمان سلامة زوجته التى تذهب فى الوقت الحاضر لشراء حاجاتها من المحال دون أن تكون فى حاجة إلى أى شىء . . إنها تذهب إلى محل «سكرا فتس» وتلح على العامل بشكل مزعج أن يجد لها تذكرة يانصيب . . وهى كذلك تشترى مجلات ولا تدرى ماذا تفعل بنفسها .

الحماة : «تفرقع بأصابعها» . . هـذا من أجلك ومن أجل فلسفتك أن رجلا لا يكن أى احترام لألف دولار هو إنسان ينقصه الذكاء . . إنك تخشى أن تتقدم بصورة أفضل فى الحياة .

الزوج : إننى أحصل عـلى ما قيمتـه ألف دولار . . وأكثر «يهز عتلته فى يده كما لو كانت رمحا . . أوه من أجل أى شىء أهدر الكلمات معـك . . !! إننى اليوم رجل أفعال مثل بطل من أبطال هوميـروس مثل رجل يصنع شيئا من أجل المدينة . .

الزوجة : هذا ما يواصل ترديده . !!

الزوج : حيث لا يكون هناك هدم وإزالة لا يحدث تقـدم لابد أن ينهار القـديم . . أنت ترين فقط مـا يتم بناؤ ه وتنسين ما كان يتعين أن ينقل بعيدا ومع ذلك فإنها نفس العملية . . إن الإنسان لا ينتظر أن يقوم الزمن بعمله نيابة عنه . . إنه يضع نهاية ويبدأ من جـديد «يـدق على الأرض بمؤخـرة عتلتـه تـسقط صورة من الحائط»

الزوجة : انظر إلى ما صنعت . . !!

الحماة : إذا ما كان يتعين عليك أن تهدم الجدران . . لماذا لا تذهب إلى الدور السفلى وتفعل ذلـك . . لقد انتقل سكانه منه ولن يكترث أحد بشىء وعندئذ تحصل على المنحة وتحقق المتعة لنفسك

الزوج : هذا يدل على ضآلة ما تفهمين . . إن جدران الجار لا تهمنى لكن فى هذا المكان حدث كل شىء لى . . هنا كنت بلا عمل ورحت أتأمل الجدران . . هنا أصابنى المرض وأخذت أنظر إلى الجدران . . هنا غشيتنى الهموم . . وهنا لعنت العالم . . وربما أكون قد أدركت هنا حدود قدراتى . . أوه نعم أدركت أننى لست الشـخص الـذى كنـت أحسـب أننى هـو . . كل ذلـك حدث بـين هذه الجـدران . .

وأصبح جزءا منها . . وبعد ذلك تسألينني عما أشعر به تجاه هذه الجدران . . ؟ إنه لكثير . . إنى أعرفها أوه لقد أجريت دراسة طويلة عليها . . ثمة تاريخ طويل مشترك بيننا والآن وحين يتعين عليها أن تنهار فلماذا لا ينبغى على أن أقوم بهذا العمل ؟ من غيرى يملك حقا أفضل . . حقا أكثر قدسية ؟ لماذا أترك هذا العمل لشخص آخر ؟ سوف أقوم به !! سوف أحفر بنفسى ثغرات فى الجدران سوف أشاهد النهر الشرقى عبر غرفة المعيشة . . سوف أمتلك بنفسى الشعور بالرضا والارتياح وسوف أنتقم لكل تلك الأوقات المرعبة . . ؟ أى خير سوف تحققه جدران الدور السفلى لى ؟ أريد أمارس العمل بالنسبة لجدرانى ذاتها . . إننى أعرف كل طوبة . . كل نتوء . . كل شكل من أشكال تشققات السقف وأنا بصدد أن أعرف الآن من أى شىء يتكون هذا المكان . . أعرف ما هو شكل الجدران من الداخل . . سوف أحطم ألواح الخشب وأصل إلى ما وراء جميع الانبعاجات . . سوف أكتشف جميع جحور الفئران وأرى ما إذا كانت هناك أية كنوز أو عظام . . إنك لا تستطيعين أبدا أن تتحدثى عما سوف تجدين فى مبنى عتيق . . !!

الزوجة : «متحدثة إلى أمها» ترين حالة الانفعال الطاغى التى تتملكه !!

الحماة : أرى أنه يهدر فرصة ليجعل حياتك أكثر يسرا لأنه يريد أن يلهو مثل طفل . . كنوز !! ينبغى أن يجبر الناس على أن يكونوا فى تفكيرهم عند مستوى أعمارهم !! ماذا يحدث لو أنه ارتدى زى بحار وقال لك إنه ذاهب ليبحر بقاربه الصغير فى بحيرة سنترال بارك ؟ . . أى جنس . . هؤلاء الذكور . . إنها المعجزة أن يتصور المرء كيف يمكن لأى شىء أن يكون مجديا

الزوج : إن الانفعال يتملكنى . . أشعر كما لو كنت شمشون داخل معبد غزة «يقف فى مدخل الباب» احتموا أيها الفلستينيون (١) لقد انتهى ظلمكم . . لقد عادت قوتى إلى . . ورغم أنكم أخذتم شعرى وفقأتم عينى وقيدتمونى فى طاحونتكم فإن جدرانكم محكوم عليها بالانهيار . .

الحماة : «يداخلها بعض الخوف» لقد فقد رشده .

الزوج : «يزيد من حدة انفعاله وهيجانه» لم أفقد صوابى يشير إليها بالعتلة ويتحدث بلهجة جادة احذرى تشخيص هؤلاء القريبين منك . . لا ينبغى عليك أن تفعلى ذلك أبدا . . حتى حين يكون ذلك صحيحا . . فى مثل عمرك يحسن بك أن تعرفى أن ما تحسبينه جنونا هو بالضبط سعادة . . لم تتعودى عليها ومن المحتمل ألا تكونى قد شعرت بها منذ فترة طويلة . . لقد نسيتى كيف تبدو . . .

الزوجة : أأنت سعيد ؟

الزوج : كل السعادة . ألا تستطيعين رؤية كم أنا سعيد ؟ إننى إنسان جديد وهذا هو السبب الذى جعلنى أفرقع أصابعى فى مواجهة منحة الألف دولار . . لو كنت فى حالتى العادية لاحتجت إلى هذا الالف لمساعدتى فى تحملها

الزوجة : «تشعر بأنها قد جرحت» أيكون إحساس المرء بأنه عادى بمثل هذا السوء ؟

الزوج : ياعزيزتى . . لا تشعرى بالإهانة لهذا القول . . إن الحياة اليومية شىء غريب . . وماذا يتعين على زوج وزوجته أن يفعلا ؟ . . يجب أن يعيشا حياتهما معا ولا يقع اللوم على أحد . . لكننى خلال اليومين الأخيرين . . حملت فى قلبى شعورا رائعا . . مثل شاعر . . كنت أرحب بالنوم كل ليلة . . وأبارك النهوض كل صباح . . كنت مثل صبى صغير يقرأ كتابا رائعا عجيبا يتوجب عليه أن يضعه جانبا كل ليلة ويقول لنفسه : فقط أغمض عينيك هنيهة وعندما تفتحهما ثانية سيكون قد طلع الصباح ويكون فى مقدورك أن تواصل قراءته ، وفى الصباح الذى يجىء سريعا يبدو الأمر جميلا للغاية . . لا يزال كتابه رائعا . . إنه لا يخيب أمله . . هكذا كانت أيامى منذ أن شرعت فى هدم الشقة . .

الزوجة : «حزينة» لم أكن أعرف أنك تمقتها على هذا النحو . .

الحماة : كل ما أستطيع أن أقوله هو أننى آمل أن ينتهى كل شىء قبل أن يصل إلى مرحلة بيليفى Bellevue Stage «تسمع طرقة على الباب تفتح الزوجة وتسمح لموظف البلدية بالدخول . . يحمل الموظف تحت إبطه

(١) " Philislines " المقصود بهم هنا قوم غير ساميين يرجع انهم من جزيرة كريت نزحو إلى الجزء الجنوبى من فلسطين فى القرن الثانى عشر قبل الميلاد ودارت بينهم وبين بنى إسرائيل حروب . « موسوعة كولينز »

حافظة وصندوقا من الكرتون ويرتدى سترة مخططة ويحب أكل السمك واحتساء النبيذ ولدى رؤية سيداته يسحب المسواك من فمه ويخلع قبعته بنفس اليد»

موظف البلدية : يبدو الأمر غريبا على نحو ما فى مبنى حين يتركه الجميع

الزوجة : أوه . . إنه موظف البلدية

الحماة : «فى منتهى اللباقة» كيف حالك ؟

الزوجة : يبدو الأمر كما لو كان خيالا . . أليس كذلك بالأمس وبينما كنت أطهو طعام العشاء كانت أول مرة أستطيع أن أتذكر فيها أنه ليس هناك برامج إذاعية فى مسكن آل بليجرينى فى الطابق السفلى وليس هناك أحد يعزف على البيانو كان الأمر يبدو تماما مثل الأيام الأخيرة فى حياة أرملة مسنة مسكينة

موظف البلدية : لقد جئت لأعيد فتح المناقشة فى موضوع المنحة . . أنتم تفهمون أن هناك أشخاصا ينتظرون البدء فى العمل فريق الهدم . . عمال الحفر . . المقاولون . . إن الأمر لم يكن مجرد لعبة حين أخذ كل شخص آخر من السكان المنحة وغادر المنزل

الزوج : لم تزل هناك ثلاثة أسابيع لانتهاء عقد الإيجار

موظف البلدية : من الممكن طردك بأمر إخلاء عاجل

الزوج : سوف يحتاج الأمر فى هذه الحالة . . لأسابيع . . حاول أن تجرب . .

موظف البلدية : لن يجديك شيئا أن تحاول الحصول من البلدية على أموال أكثر . . إذا كان هذا هو ما تفكر فيه . .

الزوج : إذن فأنت تظن أننى أفكر فى الحصول على مال منك . .

الحماة : أتمنى أن أحسب أنه ذكى كما نتصور

موظف البلدية : حسنا . . أنت لا تريد أن تضع البلدية فى موضع مثل هذا ؟

الزوج : ماذا يهمنى من أمر هذه البلدية ؟ إنها لم تسد لى أى معروف طوال حياتى

موظف البلدية : ماذا تقول . . !! ثمة مكاسب غير منظورة فى مكان هناك . أرصفة الشوارع . . المجارى . . المياه . . الجسور والكبارى . . نقل القمامة . . الشرطة . .

الزوج : إن خدمات الشرطة ليست نفعا منظورا يطوح عتلته فوق كتفه . . يستدير برشاقة ويمشى خارجا ويقف موظف البلدية مذهولا . . يسمع دوى ارتطام هائل . . يترنح الموظف

موظف البلدية : ماذا . . ؟ ماذا يفعل ؟

الحماة : ألا تستطيع أن تخمن ؟

الزوجة : أمى . . !!

الحماة : أتحسبين أن فى استطاعتك الإبقاء عليه سرا ؟ إنه يهدم البيت

الزوجة : أمى . . هذه خيانة سافرة

موظف البلدية : أهو مخبول . . أم ماذا ؟ يضرب القبعة بعنف فوق فخذه ، من قال إنه يستطيع ذلك ؟ لقد قامت البلدية بشراء هذا المنزل . . إنه يقيم فى منزل تمتلكه البلدية . . لماذا . . إن ما يصنعه غير قانونى بأية حال «يسمع دوى ارتطام آخر . . يصيح الموظف عبر الممر «هيه» يخرج

الحماة : الآن قد يتسبب هذا الرجل العنيد فى إيقاعنا فى مشكلة

الزوجة : إنه الآن يعانى من متاعب

الحماة : يستحق ذلك . . !!

الزوجة : كلا . . إنه لا يستحقه . . أنت لا تفهمينه . .

الحماة : لو كان على أن أعيش معه خمسة عشر عاما لكى أفهمه . . لما استحق الأمر ذلك

«« يدخل موظف البلدية ثانية يغطيه تراب أبيض ويرتجف من الغضب . . يصيح عبر الممر »»

موظف البلدية : بحق الشيطان من تحسب نفسك «دوى ارتطام آخر» من أعطاك الحق ؟ «يسمع صوت ضربات معول» سيدتى من الأفضل لزوجك ألا يتمادى فى ذلك أكثر من هذا . . أقول ذلك لمصلحتكم أنتم . . إنه يحطم الخشب بانتزاعه من الجدران باستخدام مطرقة . . وهذا ليس مسموحا به البتة . . هذا كل ما فى الأمر . .

الزوجة : ولم لا . . ؟ هذا حقه . . أليس منزل المرء هو قلعته ؟

موظف البلدية : (بانزعاج . . يمسح وجهه) يستطيع أن يحتفظ بالمنزل كقلعة له وليس لإشباع رغبته المخبولة . . وعلاوة على ذلك فإن هذا المنزل ليس ملكا له . . لقد اشترته البلدية وتستطيع مقاضاته لإضراره بممتلكات تخص البلدية . .

الزوجة : لقد تمادوا فى تصرفهم . . لقد دفعنا إيجارا كافيا حتى قبل أن تسمع البلدية عن هذا البيت . .

الحماة : أسلوب دفاعك يثير دهشتى . . !!

الزوجة : إننى أدافع عنه بالطبع . . ألست زوجته ؟ إننى أدرك ما يعانيه إذا لم أفعل ذلك وإذا ما كان يريد أن يقتص من هذا المكان فهذا من حقه !!

موظف البلدية : «يتحسس أذنه» هل أفهم يا سيدتى أنه يتخلى عن المنحة فقط من أجل القيام بعملية هدم هذا المنزل بنفسه «يسمع الموظف الزوج وهو يواصل الطرق فى الداخل . . تتلاحق على ملامح وجهه علامات تنم عن

الدهشة والحنق والحسد ثم فى النهاية تحمل ملامح وجهه تعبير شخص يدرك أن القانون ينتهك» . . إن هذا ليس جنونا فقط بل إنه غير قانونى كذلك . . إنه أمر سىء حقا . . وبسبب هذا العمل من الممكن أن يدخل السجن

«يخرج كراسة . . ينظر فيما حوله . . يدون ملاحظات»

إنه حتى لا يملك تصريحا بذلك .

الحماة : كنت أعرف طوال الوقت أن هذا أمر خطير

الزوجة : لست أدرى لماذا يكون كذلك

موظف البلدية : سيدتى لسبب واحد هو أن الهدم وظيفة لابد من الحصول على ترخيص لمزاولتها . . إنك لا تستطيعين فقط القيام بالهدم . . عليك أن تعرفى كيف تقومين بذلك يجب أن تدركى أن هذه مهنة مثل غيرها من المهن وعليك أن تتأهلى لمزاولتها . . كيف يمكنه أن يعرف ما يصنع بالنسبة «لتركيبات الكهرباء . . والغاز والمياه ؟ هل فى إمكانه إخراج «البانيو» أو الحمام أو أية ممتلكات ثابتة أخرى ؟ إنه فى محاولته القيام بذلك سوف يصعق أو يختنق أو يغرق !! وماذا بالنسبة للشارع ؟ عليك حماية المارة . . !! أين السقالات التى تستخدمونها ؟ أين مقلب القمامة ؟ إن فى إمكانه أن يوقع نفسه تحت طائلة القانون «دوى ارتطام هائل . . يدخل الزوج حاملا صورة زفاف فى إطار «برواز»

الزوج : أظن أن صورة الزفاف هذه قد تعرضت للاهتزاز يا عزيزتى . . لكن لم يلحق بها أى ضرر حقيقى . . من الأفضل نقلها بعيدا . .

الزوجة : «تمسك أنفاسها» لقد بدأت العمل فى غرفة النوم . . !!

(تأخذ منه الصورة . . تمسكها بقوة)

الزوج : أحسب أننى قد أقوم ببعض العمل فى هذه الغرفة فى وقت لاحق اليوم

الزوجة : فى غرفة النوم !!

موظف البلدية : اسمع أيها الغرير . . إنك بصدد أن تجر على نفسك جميع الوان المتاعب . .

الزوجة : «من وجهة نظر مختلفة» . . بلى يا ألبرت . . إنك تفعل ذلك . . !!

الزوج : تريد بلدية المدينة أن يهدم هذا المكان . . أليس كذلك ؟ وهى تريد أن تبنى مدرسة هنا . . ألا تريد ذلك ؟ لنفرض أننى تطوعت ببذل مساعدتى فى هدم شقتى الخاصة ؟ إنهم لن يقبلوا ذلك أبدا . . إذ يتعين على أن ألتقى بأشخاص . . وأن أملأ استمارات وأن أجيب عن أسئلة . . وفى النهاية لن أمكن من القيام بذلك . . ومن ثم فإننى أساهم فى الهدم بجهدى وبشكل مستقل . . فما هو وجه الخطأ فى هذا ؟

«بشت العتلة فى رف فوق موقد ويجذبه فتتطاير منه أشياء قديمة وتتناثر» .

الزوجة : «بضراوة» . . أوه . . ممتلكاتى !! القواقع . . الإناء الصغير من فيرمونت الأكواب الصغيرة

«تجثو على يديها وركبتيها . . تساعدها الحماة وهى تتمتم» .

الزوج : أوه . . هذه الأشياء لا قيمة لها ياسارة سوف أجلب لك تحفا أخرى . . هذه الأشياء تكاد تكون مستهلكة . . أنظرى إلى هذه التحفة التى على شكل صرصار كبير . . إنها أقدم تحفة فى الشقة . . إن هذا الصرصار لم يصبه حتى الانزعاج . . أى وجود هذا !! هذا ما نسميه أرستقراطية . . على مدى خمسة عشر عاما كنا أتباعا له . . إنه لم يقم قط بأدنى عمل . . أراهن على ذلك . . إذ لماذا ينبغى أن يفعل . . ؟

الحماة : «لموظف البلدية» أترى ما يحدث ؟ لكن يحتمل أن يكون هذا الأمر مؤقتا ينبغى أن تعطيه مهلة حتى الغد لكى يتخذ قراره إذ يحتمل إلى حد كبير أن يثوب إلى صوابه

موظف البلدية : إنه فاقد لصوابه . . حسنا . . أستطيع أن أرى ذلك . .

الزوج : ها أنت ترى أى خلاف تصنعه وجهة النظر . . لم أكن أبدا أفضل مما أنا عليه الآن . . إننى ساحر . . ها أنذا أتخلص من كثير من أشياء الحياة الماضية . . الخطيرة بالنسبة للروح . . إن الماضى كما تعرف يكون خطيرا للغاية إذا لم نتعامل معه — لو كان لدى مستودع لكان فى استطاعتى أن ألقى فيه بالحياة الماضية الضارة . . أو ياليت أن ما فى إمكانى أن أحمل هذه الحياة الماضية فى زورق إلى البحر وأن أغرقها فى مياهه . . لتلتهمها طيور النورس . . لو كان فى مقدورى ذلك لشعرت بالرضا أنت لا تستطيع أن تجرجر تاريخك الثقيل معك — تصور لو أن الطائر الطنان كان عليه أن يتذكر دائما أنه كان فى الماضى السحيق ثعبانا . . !!

موظف البلدية : «يتحسس جبهته» . . اوه . . يارجل . . «يخرج»

الحماة : من الافضل أن أتحدث إليه . . ربما أستطيع حمله على تأجيل إجراءاته بعض الوقت . . أما أنت فمن الأفضل أن تناقشى الأمر مع زوجك فى نفس الوقت وأدعو الله أن يعود إليه رشده . «تخرج»

الزوجة : «تحمل كوبا مهشما فى راحتها» . . ألبرت . . !!

الزوج : نعم يا عزيزتى ؟

الزوجة : أليس ثمة أى شىء . . أى شىء هنا تضمر له حقدا . . ؟

الزوج : « وهو يفكر » أعتقد أن هناك . . .

الزوجة : أتشعر بالمعاناة والضيق فى كل غرفة ؟

الزوج : حسنا . . أنت تنقلين بعض الأشياء من غرفة إلى أخرى . .

الزوجة : بما فى ذلك غرفة النوم أيضا . . !!

الزوج : « بقلق » قد لا تكون أكثر من الغرف الأخرى . .

الزوجة : أليس ثمة أى شىء تود إنقاذه بدلا من تحطيمه ؟ ينبغى عليك أن تتذكر شيئا جعل من حياتك ذات قيمة . . !!

الزوج : بالطبع . . أنت تريدين أن تكونى منصفة بالنسبة لذلك . .

الزوجة : «بسخرية خفيفة» . . ربما يكون المطبخ بالنسبة لذكرى الوجبات الشهية «ويهز كتفيه تغير الزوجة من لهجتها» ألبرت . . لقد حاولت أن أجعل لك بيتا . لقد واجهنا كثيرا من الأوقات السيئة . . هذا حقيقى . . لكن ألم أكن أخفف عنك ؟ ألا تذكر تلك المرة التى عدت فيها إلى البيت وقلت إن مرتبك قد سرق ؟

الزوج : «بوهن» . . لقد حدث ذلك . . أيضا

الزوجة : وتلك المرة التى أسقطتك فيها عربة «التاكسى» على أرض شارع ليكسنجتون وأحضرتك أنا من المستشفى فى «تاكسى» . . وعندما استيقظت فى الليل قمت بإعداد الشاى لك وبقيت مستيقظة معك . . وماذا عن تلك المرة التى أرادت فيها شركة الأثاث استعادة أثاث غرفة النوم . . ؟

الزوج : نعم أذكر ذلك .

الزوجة : ثم ألا تذكر عندما عدت من جونز بيتش فى عصر ذلك اليوم . . . . و . . .

الزوج : بالتأكيد . . بالتأكيد . . كان ذلك عظيما . . كان عصر ذلك اليوم رائعا . . ألم يكن كذلك . . ؟

الزوجة : ماذا تقول عن كل هذه الأشياء الطيبة ؟

الزوج : إننا لم ننس . هل قلت إنه ينبغى علينا أن نفعل ؟ لكن لنتجنب أن نكون عاطفيين . . ياعزيزتى ذلك لأنه حين تستعرضين ذلك فلن تستطيعى منع كل شكوى تثار ضد وقت سعيد . . ليس فى مقدورك أن تعيشى أوقاتا سعيدة إذا ما كان يتعين عليك ابتلاع كل الهموم والشكاوى . . وعلى أية حال فإن هذا الأمر يبدو إلى حد كبير مثل عملية مسك الدفاتر . . لماذا يتعين عليك أن تتظاهرى أمامى بأنك لا تحسين بالألم فى هذا المكان . . أيضا ؟ ألم يضايقك ذلك قط ؟ ألم يجعلك ذلك أبدا تريدين الصراخ ؟ ألم تشعرى هنا أبدا بأنك تعيشين فى قفص ؟ ألم تحدق فيك هذه الجدران قط بجباه صفراء وبعيونها القذرة المتبلدة ؟ لا تضحكى على . . !!

الزوجة : «مترددة» أحيانا . . بالطبع . . !!

الزوج : «يناولها معولا» ماذا تنتظرين إذن ؟ كونى أمينة . . ابدئى العمل . . !!

الزوجة : «ترفض المعول بحسم» . . كلا . . لن أفعل ذلك . . لقد طلوت هذه الجدران وغطيتها بالورق بنفسى كذلك غسلت الأرضيات والأشياء المصنوعة من الخشب .

الزوج : ولقد وجهت اللعنات إلى المالك .

الزوجة : دع عنك المالك . إننا نقيم هنا . .

الزوج : إننا نعانى هنا

الزوجة : كان من الممكن أن يحدث لك ذلك فى أى مكان

الزوج : فى بعض الأحيان ينبغى عليك أن تستسلمى لمشاعرك العنيفة ياسارة . . إنه لأمر عظيم أن تكونى غاضبة . . إن الغضب جميل . . إنه يمنحك إحساسا بالشرف ويعيد إليك احترامك لذاتك

الزوجة : وهو كذلك . . إذن . . إننى غاضبة

الزوج : من ماذا ؟

الزوجة : إننى غاضبة من غرفة النوم . . إنك لم تكن سعيدا وهذا هو أسلوبك فى الاعتراف بذلك . . !!

الزوج : «بغير تأكيد كاف» . . نعم . . لقد كنت . . سعيدا حسنا . . انظرى هنا ياسارة . . ياعزيزتى . . دعينا لا نتصرف بسوء نية . . أعنى . . أنت تعرفين . . !! إذا لم يكن الأمر دائما كما ينبغى أن يكون فليس عليك على الأقل أن تعتقدى أنك تحمين البيت من خلال التظاهر فمن المحتمل فى الأغلب أن تنجلى الأمور كلها فى النهاية .

الزوجة : أنت لا تحبنى . . !!

الزوج : «باستياء» . . إننى أحبك بالطبع . . !! أتحسبين أننى أهدم هذا المكان إرضاء لنفسى ؟ إن كل حفرة أحفرها فى الحائط هى من أجلك . . إننى أقول وأنا أفعل ذلك هذا من أجل سارة . . فى هذا المكان كانت تحنى رأسها . . فى هذا المكان سمعت أنباء سيئة . . وفى ذلك المكان أحرقت قدمها . . وهنا احتدم بيننا الجدل

الزوجة : ولكن غرفة النوم يا ألبرت . . غرفة النوم

الزوج : حسنا . . تعالى وساعدينى فى هدم غرفة الطعام «المعيشة» ونستطيع فيها بعد مناقشة مسألة غرفة النوم . . إنها فقط مجرد غرفة بين الغرف .

الزوجة : إنها ليست كذلك . . وإذا ما مسستها . . !!

الزوج : أهذه تهديدات

الزوجة : لا تستطيع أن تتوقع منى أن أكون فى منتهى الابتهاج

الزوج : وليس فى إمكانك أنت كذلك أن تتوقعى منى أن أكون كائنا أعلى مثلك . . بيد أننى إذا ما فعلت ذلك فسوف أتصرف بسوء نية . . ينبغى أن تكون الأمور لطيفة دائما . . لكن قولى لى لماذا يكون هدم هذا البيت أمرا بالغ الروعة ؟ لماذا يحس المرء بالبهجة الطاغية وهو يرى الأسقف تتهاوى لماذا أحس وأنا أضرب بالمعول كما لو كنت أرقص إضافة إلى ذلك فإن رائحة التراب تجعل قلبى يفيض بالفرح . تماما مثل رائحة الزهور . . إننى لا أشعر قط بالإرهاق ؟

الزوجة : هل حاولت أنا أن أوقفك ؟ هل أصررت على استلام الألف دولار ؟ هل شكوت من قوع عبء «حزم» كل الأشياء على كاهلى وحدى ؟

الزوج : كل هذا صحيح . . لكى يبقى هناك أنه ينبغى عليك أن تستشعرى السرور لأننى عثرت على شىء «يصرخ عاليا مطالبا بضرورة القيام بعمله» شىء . . . !!

الزوجة : نعم . . يجب أن أسر لأنك لم تلقنى أرضا . . ينبغى أن أكون سعيدة لأنك لم تضربنى على رأسى بمعولك مثلما فعلت بأرفف حفظ أدوات المائدة . . !!

الزوج : أرجو أن تفهمى يا حبيبتى .. أن شيئا ..
الزوجة : هو بديل لى .. !! لأننى قد احتفظت بك فى فخ أكان هذا بيتك أم كان «سجن» الباستيل ؟ ألم يكن يعنى شيئا بالنسبة لك ؟ أكان عليك أن ترقد كل ليلة وأنت تحس بالانزعاج من احتمال أن تعضك حيوانات خلال نومك أو خوفا من أن يقتحم أشخاص الغرفة ويعتدوا عليك ؟ إنك لا تشعر بالامتنان .. غالبا ما أعود إلى حيث تعودت أن أقيم عندما كنت طفلة .. لقد أصبح معظم المكان خاليا ولا يتواجد أى شخص ممن أعرفهم هناك .. إننى أسائل نفسى .. أين ذهب كل شئ يعنى الكثير بالنسبة لى ؟ إننى سوف أستعيده لو كان ذلك فى مقدورى .. فى العام القادم سوف تقوم مدرسة هنا .. وسوف يوجد أطفال يجلسون حيث اعتدنا أن .....!!
الزوج : سوف يدرسون التاريخ ...
الزوجة : وأين سنكون نحن ؟
الزوج : فى الشقة الجديدة
الزوجة : كلا .. إننى أتحدث عن الحياة التى اعتدنا أن نعيشها هنا .. أين ستكون هذه الحياة ؟
الزوج : وأين ستكون الحيوات التى سيعيشها الأطفال هنا فيما بعد .. ؟ تقولين إن هذه الشقة كانت «سجن» الباستيل بالنسبة لى .. ألا تقصدين أنك تريدين أن تكون متحفا ؟
الزوجة : ألبرت .. !! لست أحسب أننى كنت زوجة سيئة لك ..
الزوج : بالطبع .. !!
الزوجة : لقد رضخت لنزواتك وكنت تحظى دائما باهتمامى الأول .. لم أقف أبدا فى طريقك .. هل تريد أن تهدم البيت ؟ إذن افعل ذلك .. اهدمه !!
الزوج : يا ملاكى !!
الزوجة : فقط .. إذا ما هدمت حجرة النوم فلسوف تنتقل إلى الشقة الجديدة بمفردك .
الزوج : إنك لا تعنين ذلك ؟
الزوجة : سوف أتركك .. إنك أنت الذى قلت لى إن الغضب رائع
الزوج : أنت لن تفعلى ذلك
الزوجة : سأفعله .. وأى شىء آخر يسعى أن أصنعه ؟ .. إنك تجبرنى على ذلك
الزوج : إننى مقتنع الآن .. إن الرجال العاديين تماما هم فقط الذين ينبغى عليهم أن يصبحوا أزواجا ومهما كانت أحلامهم .. وعندما يتم الزواج فإن النساء يردن من أزواجهن أن يكونوا أشخاصا عاديين وإلا يثيروا أية متاعب .. إن الأزواج ليسوا أبطالا وليس الأبطال أزواجا .. هذا كل ما فى الأمر ..
الزوجة : أتسمى ما تقوم به بطولة ؟ «تضحك»
الزوج : سلى نفسك إن كنت تحبين .. إن هذا يدل على أنك لم تدفعى عقلك للتفكير فى هذا الأمر هل قيل فى أى مكان إن أخيل شيد قط شيئا ؟ أويوليسيس ؟ لقد قرضا طروادة وقتلا كل فرد فيها .. ترى .. من كانوا أبطال الحرب ؟ الرفاق الذين أسقطوا قنابل فوق المدن .. إن البطل يمزق الوشائج مع الماضى عندما تثير ضيقه .. إنه يحرر نفسه مما صنعه رجال آخرون قبله .
الزوجة : «ساخطة» .. رجال آخرون قبله ؟ أتحاول أن تقول أن ... ماذا كان للرجال الآخرين فى حجرة النوم هذه ؟ أتتهمنى .. !!
الزوج : كلا .. كلا .. كلا .. لماذا يتعين عليك أن تأخذى الكلام بمعناه الحرفى على هذا النحو ؟ .. علاوة على ذلك .. لا ينبغى عليك أن تتمادى فى الاحتجاج .. !! سوف تجعليننى أعتقد أننى أفتقد شيئا ما .. هل ينبغى على أن أفكر فى تقويض حجرة نوم أخرى ؟ أهذا ما تقصدين ؟
الزوجة : «فزعة فى البداية .. ثم معاتبة» كيف أمكن لأشياء كهذه أن تدخل رأسك ؟؟ .. أوه يا ألبرت !!
الزوج : إن قصدى دائما طيب بيد أن تفكيرى يخوننى آه .. ياسارة هيا بنا «بنشاط ثانية» .. جربى ذلك .. عندما تجربينه سوف .. سوف تدركين ما أسعى إليه .. عليك أن تجهزى نفسك فى بعض الأحيان وجهى ضربة واحدة إلى أى حائط .. ضربة واحدة فقط .. سترين كيف سيكون إحساسك مختلفا «يناولها معولا» أنت لا تدركين ما سوف تخرجين به من وراء ذلك !!
الزوجة : كلا .. لقد سبق أن قلت لك ما سوف أفعله .
الزوج : تعالى .. حررى نفسك ياسارة .
الزوجة : لا .. ليس هذا ما أسميه بتحرير النفس .. إنه جحود .
الزوج : لست كبيرة .. غير أنك عنيدة بالتأكيد .. ثم ألآنه منزلك فهو رائع .. لكم أنت مغرورة .
الزوجة : سوف أتركك الآن .. من حسن الحظ أننى فكرت فى فتح حساب بالبنك باسمى أنا ..
الزوج : إنك على درجة كبيرة من التصلب والتشدد .. درجة كبيرة .. عليك أن تتعلمى كيف تكونين أكثر مرونة .. هذا أمر عمل لصالح صحتك .
الزوجة : «تتنهد وتهز رأسها» كثيرة هى الأفكار التى لديك .. أتريدنى أن أعتقد أن ما تفعله إنما تقوم به لصالح صحتك ؟
الزوج : بالطبع إنه لصالح صحتى .. «موجها حديثه إلى الجمهور» إننى جاد كل الجد .. «للزوجة» والآن لأى شىء تحسبين أننى صادق إلى هذا الحد ؟ إن الأمر ينطوى على مخاطرة .. ولو أننى قلت كثيرا جدا فسوف تشعرين بالحنق .. ولكننى إذا لم أفعل ذلك فلسوف يصيبنى المرض «يضع ظاهر راحتيه على عينيه ثم يبعد يديه بحركة سريعة» دعينا نزيل بعض الزيف !! لنعترف بما تقول أنفسنا إنه حقيقى ولنكف عن إنكاره

من أجل الحفاظ على السلام أو من أجل الإبقاء على الزواج والبيت نعم .. فقط من أجل الصحة ..!! وهكذا سوف تهدم حجرة النوم العتيقة .. لكن ربما بعد ذلك تصبح الغرفة الجديدة مناسبة للأمراء والملكات .. ربما تحمل الورود تزهر من الجص «الملاط» وتحمل زهور الأقحوان تتفتح من السجاجيد .

الزوجة : «وهي تهتز بعض الشيء» أويا ألبرت .. أتعتقد حقيقة أن الأمر كذلك ؟

الزوج : نعم .. نعم .. هيا .. تعالى .. سوف ننزع بعض الأبواب من المفصلات .. ألم تلاحظى كيف يبدو الأمر جذابا عندما يقوم عمال الهدم بعملهم ومع وضع أبواب زرقاء اللون وأخرى وردية اللون في الخارج ؟ وانت تعرفين كذلك كيف كان الطلاء يتساقط دائما في حوض البانيو .. حسنا الآن نستطيع أن نملأ الحوض بالطلاء وننزع مشمع الأرضية ونحطم أرضيات الغرف .. أن ننطلق في جنبات المكان مثل إعصار .. هيا بنا ..

الزوجة : «تستجمع شجاعتها» .. لا ..

الزوج : ألن تجيئى ؟

الزوجة : لقد قلت لك ما سوف أفعله .

الزوج : أهي حجرة النوم ؟

الزوجة : نعم .. سوف أغادر المكان .

الزوج : «ثائرا» .. وهو كذلك .. اذهبى إذن .. اذهبى .. باللعنة !! خذى قواقعك وأدواتك الأنثوية الثمينة الملونة .. آنيتك المصنوعة في فرمونت واخرجى من هنا .. سوف أهدم التوصيلات بنفسى سوف أزيلها تماما .. سوف أحطمها إلى قطع .. سوف أسويها بالأرض «يضرب السقف بالعتلة .. تسقط النجفة فوق وتصيبه في رأسه .. يسقط فوق الأرض»

الزوجة : «تسرع إليه» .. أوه .. لقد كسر جمجمته .. ألبرت .. يا حبيبى !! ماذا فعلت ؟ .. أمى .. ماما أو .. العون «تقبله .. تدلك يديه .. تفحص رأسه .. تنصت إلى ضربات قلبه لابد أنه أصيب بارتجاج في المخ لن أغفر قط لنفسى إذا كان الأمر كذلك !! لو كان يتحتم عليه أن يفعل ذلك فلقد كان في إمكانى على الأقل أن أقف إلى جانبه واجعله يفعل ذلك بطريقة أكثر أمنا .. أوه يا حبيبى الصغير ياصاحب الأفكار المضيئة .. «وهو يثوب إلى وعيه» أوه يا زوجى الشجاع .. لقد كنت وفيا لى أوه يا حبيبى .. لقد كنت على حق تماما .. دعنا لا نتشاجر قط .. كيف تشعر ؟ «يئن .. يمسك رأسه .. يشرع في الجلوس»

الزوج : لو كانت أكثر ثقلا لكانت قد قضت على .. لقد عضضت لسانى

الزوجة : ألبرت ياعزيزى .. ألبرت .. انظر إلى «تتناول المعول وتبدأ في ضرب الجدران برفق «ألبرت هل ترى ؟ لقد اقتنعت بالفكرة .. إنها تماما مثلما قلت .. إن الأمر لرائع حقا «تعثر على مصباح كهربى وتلقيه على الأرض .. تشعر بصدمة خفيفة بسبب الضجة وبجرأتها» أوه يا ألبرت كم أنا بطيئة في تعلم أى شيء .. لو لم تكن معى لتريني الطريق لكنت مجرد مخلوق صغير جبان محافظ يشعر بالانزعاج دون أن يصنع شيئا عظيما «تنهال بضربات معولها على المدفأة»

الزوج : إنك تملئين رأسي حيرة ودهشة .. ماذا تفعلين ؟ «يراقب ما يحدث»

الزوجة : أفعل ..؟ لماذا ؟ أفعل ما حاولت إقناعي بالقيام به .. لصالحي أنا وحدى ولم أستطع حينذاك أن أوافقك عليه ..!!

الزوج : «لايبدو سعيدا بما يحدث» انتظرى لحظة

الزوجة : «تواصل ضرباتها» لماذا ..؟ ماذا حدث ؟ أهى الضجة ؟

الزوج : توقفى دقيقة الآن ..

الزوجة : لكنك قد أقنعتنى

الزوج : نعم لكننى لست متأكدا تماما من أن .. بالنسبة لك لا يبدو الأمر طيبا جدا

الزوجة : لم لا .. أود أن أعرف .. ها أنت تريد الآن أن توقفنى ؟ فقط في الوقت الذى تبينت فيه ما كنت تعنيه ؟ أعرف أنك ما كنت تتوقع منى أن أتبين ذلك .. غير أننى قد اكتشفت قصدك «تهز رأسها» وها أنت ذا لا تريد لى ذلك ؟

الزوج : «ينهض ـ يشعر بعدم ارتياح» : ليس الأمر كما تتصورين بالضبط !! .

الزوجة : كيف حال رأسك ؟

الزوج : على ما يرام .. كما أظن

الزوجة : ألا تشعر بدوار ؟

الزوج : ليس بقدر كبير .. إنها لمعجزة

الزوجة : «تناوله عتلة» إذن في وسعك أن تعود إلى العمل «تقبله»

الزوج : أحسب حقا أننى أحتاج إلى قليل من الراحة أولا

الزوجة : لكن ليس لفترة طويلة .. انني فجأة أحس بقوة كبيرة في كيانى .. وبمجرد أن ألتقط المعول تتدفق هذه القوة في يدى .. قبل ساعة كانت يداى واهنتين إلى درجة لم يكن في مقدورى أن أزيل قشرة ثمرة بطاطا .. ارتح .. ياعزيزى وبعد ذلك نستطيع أن نشرع في العمل في حجرة النوم معا

الزوج : حجرة النوم ؟

الزوجة : طبعا .. حجرة النوم ..

الزوج : «يفكر» أنت ...!!

الزوجة : بالطبع .. أنا .. بعد أن أدركت الآن ما تقصده

الزوج : حسنا ياسارة «مترددا» .. هل هى حقا .. أعنى من وجهة نظرك ـ فكرة طيبة تماما ؟

الزوجة : ألست تريد أن تهدم حجرة النوم ؟ إننى الآن أريد أن أهدمها ؟ عندما أفكر في بعض الأمور التى وقعت .. فجأة أريد أن أعبر عما لم أتجاسر قط على ...!!

الزوج : «موبخا» سارة !!

الزوجة : حسنا أزيد أن أعترف بما هو حقيقى وصحيح أيضا . . ليس لديك اعتراض على ذلك .. ألديك اعتراض ؟ هناك مواضع قليلة فى السقف تلهبنى حرارة عندما أفكر فيها لقد أصبحت الآن فقط واعية بالأمر كله . .

الزوج : سارة ألا تشعرين . . . . ؟ أأنت متأكدة من ذلك

الزوجة : لماذا يا حبيبى . . إنك تثير دهشتى .. هل عدلت عن تفكيرك بالنسبة لحجرة النوم ؟ لماذا . . هذا . . كيف ألم تقل لى أن الحياة اليومية أمر غريب . . ألم تحدثنى بما يتعين على زوج وزوجة أن يفعلا إزاء هذه الحياة . . إن عليهما أن يعيشا معا ؟

الزوج : نعم نعم . . بالطبع . . لكن . .

الزوجة : ألا تريد أن تهدم البيت ؟

الزوج : نعم . . لكن فجأة تريدينى أن أبدأ بحجرة النوم ؟ . . قولى لى . .

الزوجة : ماذا هناك أقوله لك ؟ هل على أن أرسم صورا

الزوج : من فضلك . . ياسارة . . ؟

الزوجة : «تقدم إليه مرة أخرى العتلة» أأنت معى أم لا . . ؟ هل ستراجع أم ستجىء معى ؟

الزوج : وهو كذلك «متردد للغاية»

الزوجة : من الأفضل أن تحضر سلما متنقلا . . إننى متلهفة على أن أطول هذا السقف «تمسك معولا وتضحك ببهجة غامرة» إن شيئا ما قد نفذ إلى رأسى

الزوج : ماذا ؟

الزوجة : . . قد يكون أفضل سبيل للحفاظ على الزواج هو أن تهدم البيت «تحتضنه»

الزوج : «بهدوء» قد يكون الأر كذلك حقا . . !!

«بعد أن يُسْدَل الستار يسمع دوى انهيار هائل»

ترجمة : عبد الحكيم فهيم



متابعات O مناقشات
فن تشكيلى



«حنان» في دنيا ينقصها الحنان

د. نعيم عطية

«حنان» هي الرواية الخامسة للروائي القصاص «مجيد طوبيا» ، وسبق أن أصدر عام ١٩٧٢ روايته «دوائر عدم الإمكان» التي أعيد طبعها عام ١٩٧٥ ثم أصدر عام ١٩٧٤ روايته الثانية بعنوان «أبناء الصمت» وقد عرضت بعد ذلك في فيلم سينمائي ناجح ، ثم أصدر عام ١٩٧٦ روايته الثالثة بعنوان «الهواء» وأعقبتها روايته الرابعة «غرفة المصادفة الأرضية» عام ١٩٧٨ . كما صدرت لمجيد طوبيا أربع مجموعات قصصية هي «فوستوك يصل إلى القمر» عام ١٩٦٧ و «خمس جرائد لم تقرأ» عام ١٩٧٠ و «الأيام التالية» عام ١٩٧٢ و «الوليف» عام ١٩٧٨ .

○

و «حنان» رواية تحكي محنة فردية ، هي محنة «حنان» بطلتها الجميلة ، إلا أن هذه المحنة يمكن أن تعكس بصورة غير مباشرة الأعراض الدفينة لمرض اجتماعي جرثومته هي «الأثرة» أو «الأنانية» . ويعتمد «مجيد طوبيا» في روايته هذه اعتمادا كليا على قدرته على «الحكي» . وهي قدرة تتبدى في «حنان» منذ سطورها الأولى ، سرعان ما يشدنا إلى بطلته ، ويتدفق قلمه الروائي في حركة تأخذ بمجامع القلوب ، تغرقك في دوامة الأحداث ، فتنسى نفسك ولا تشعر بلحظة واحدة من الملل ، وتمضي شغوفا بأن تعرف النهاية ، نهاية حنان ونهاية من حولها .

تبدأ الرواية بالزوجين حنان ونصر عبد القوي يطويان الأرض طيا في سيارتهما لقضاء إجازة أسبوعين ، بعد أن ألحت ، وبعد أن ماطل ، في فيلتهما الأنيقة على شاطىء البحر بالإسكندرية . ولا يلبث الزوج بعد ثلاثة أيام وإثر مكالمة عاجلة من مها سكرتيرته أن يعود إلى القاهرة من أجل صفقته الجديدة . تاركا زوجته الجميلة تعاني الوحدة التي تستعين عليها بأقراص مهدئة تغرقها في أحلام وهلوسات تطفو فيها على أي حال ما يؤرق بالها من رغبتها الشديدة في إنجاب طفل ، وتتدفق من عقلها الباطن صور عن أشجار وزهور وثمار وعصافير وأنهار لبن ونحل وعسل وأعشاش طيور وأرض مخصبة . ونستبين من كل ذلك محنة هذه الزوجة الشابة التي تعاني من عدم الإنجاب لسبب غير راجع إليها في الواقع ، بل إلى الزوج الذي يسوف في إجراء التحاليل اللازمة ليتحقق مما إذا كان العيب منه حقا ، وان كان يتوجس من ذلك فيدعو زوجته إلى تبني أحد الأطفال ، والانصراف إلى النشاط الاجتماعي والأعمال الخيرية ، وهي ترفض ذلك تماما ، وتتمرد فهي تريد طفلا منه ليستقر في رحمها ، ويكون من لحمها ودمها . إن محنة حنان هي «العزلة» ، فهي رغم كل مظاهر الثراء وأسباب الرفاهية التي يحيطها بها زوجها رجل الأعمال الناجح ، تحيا حياة الملل ، ولا مهرب لها من وحدتها الرهيبة إلا في تعاطي الأقراص . ومن حالة ضعفها هذه يتسلل إليها غجري لا أخلاق له ولا مبادىء ، قمحي البشرة ، وسيم ، يركب حصانا أشهب ينوشها ، فتشعر نحوه بشعور جارف من الانجذاب إليه ، تسمع في أعماقها نداءه فلا تقوى على المقاومة .

وفي اليوم الأخير من أيام وحدتها بالإسكندرية بعد أن تركها زوجها عائدا إلى صفقاته الكبيرة بالقاهرة «كان ـ ذلك الغجري ـ ينتظرها مبتسما ، والشمس في وجهه ، وتراجع حتى الخيمة ، ودخلت ، وأسدل الباب . . وأخذها وضغط كل جزء فيها ، وشعرت بخشونة الرمال في ظهرها ، ومازالت تشعر بها وهي في التاكسي الذي استقلته لتهرب به راجعة إلى بيتها وزوجها بالقاهرة . فقد أصبح الشاطىء معناه إدمان الرجل القمحي ، معناه الهلوسة ، واختلاط الوهم بالواقع ، بل هي حتى غير مؤمنة من أنها قد ذهبت اليه . قد تكون هلوسة . . هل أخصبها ؟ . . لعلها كانت قلقة أكثر منها مستمتعة بحضن ذلك الغجري الغريب (ص ١١٢) سوف تعود الآن إلى زوجها ، وتقول له أول ما تلقاه «نصر أنا لم أعد انفعك . من رأيي أن ننفصل في هدوء ودون مشاكل . أنت مشغول عني ، وأنا لم أعد أطيق (ص ١٢٠) طلبت الانفصال فرفض ، غير متنبه إلى ما تورطت فيه زوجته مع الغجري . ويمضي نصر وحنان تجرفهما حياة القاهرة . ويرسو عطاء أكبر عملية على نصر عبد القوي عن طريق التغرير بمنافسه بحيلة ورط فيها سكرتيرته الشابة التي تقدم على أي شيء يطلبه منها لقاء الظفر برضائه .

يتضح اثناء الحفل الراقص الذي دعا إليه نصر أصدقاءه احتفالا بنجاحه في الصفقة الجديدة أن «حنانا» حامل ، فيقول له صديقه الطبيب إنه ليس بحاجة بعد ذلك إلى التحاليل التي كان قد طلبها منه . تجتاحه الفرحة ، فيأخذ زوجته رغما عنها إلى الإسكندرية وقد قرر أن يقضي معها إجازة سعيدة فقد ثبت له أنه ناجح في جميع

المجالات . وهناك يعاود حنانا الحنين إلى الفجرى ، ويكاد نصر يضبطها متلبسة فى خيمته ، لولا خيلة منه ، والفجر بارعون فى مثل هذه الحيل . ويجد نصر نفسه بذلك إزاء عدة اختيارات كل منها مر . هل يطلق زوجته الخائنة أو يقتلها فيتعرض للفضيحة ، أم أن يسكت على مضض أو على غير مضض ؟ ويختار الحل الأخير الذى يكشف عن خسته ، فيجعل زوجته تزداد احتقارا له ، وإقبالا على أقراص الهلوسة . كما يفقد نصر سكرتيرته مها التى طفح كيلها منه ، فذهبت فى الخفاء تطلع غريمه المقاول إسماعيل المنزلاوى على أسراره ليوقع به ضربة قاضية فى صفقة مقبلة .

وتتوالى قرب النهاية الأحكام يصدرها المؤلف من خلال أبطاله على الأوضاع الاجتماعية . فعن رجال الأعمال تقول مها بعد خبرتها المريرة «الكلمات عندهم لها معان تخالف ما تعرفه . المقالب ذكاء ، التجارة شطارة ، والشطارة دس وأفانين ، والرشاوى هدايا ، إفساد الذمم تفاهم !» (ص ١٧٨) «أنذال فى ثياب أنيقة ، وابتسامات متقنة وكلام منمق ، وانفعالات جيدة الصنع» (ص ١٣٨) .

ولعل أجمل ما فى الرواية هو ذلك الجو الأثيرى الموحى بالخيالات الذى تسحبنا إليه حنان ، عندما تتعاطى أقراصها فتسبح فى فضاء من الرؤى الملونة المعطرة ، التى تكاد تقترب من العوالم السريالية بفضل انبعاثات من العقل الباطن الذى يتسرب إذ غفا الرقيب الصارم ، عقل حنان الواعى . وهذه الرؤى المهتزة المتداخلة لازالت بطبيعة الحال تفصح عن التوق المكبوت فى أعماق تلك الزوجة المتفجرة الأنوثة إلى الإنجاب .

ويواكب هذا الجو الأثيرى الحالم جو آخر مفعم بالغموض والشاعرية بهيؤه الفجرى إلى الإنجاب . وهذا التوق يلوح لنا منذ مطلع الرواية فى مشهدها الافتتاحى حيث نرى حنانا وزوجها فى سيارته المتجهة بها إلى الإسكندرية لقضاء إجازة على شاطىء البحر . فهى تغمض عينها وتحلم بعوامة مطاطية على شكل أوزة يطفو عليها طفل لطيف يصرخ مادا يديه إليها وهى تضاحكه ، يستنجد بعنقها وهى تداعبه ، وتشجعه على البحر ، وعندما تحمله إلى الشاطىء يتركها محتجا ليرتمى فى حضن والده ، ويضاحكه نصر فيطمئن الوالد ويتجرأ ، ويعاود الاقتراب من المياه بقدميه» (ص ٤) . تأملت حنان زوجها وهو يقود السيارة . حاد الملامح فإن ابتسم صار جذابا ، لكنه الرجل الذى مالت إليه ، وهو الآن مقطب ، ربما سطوع الضوء يعاكس عينيه ، ربما هموم الشركة ومناطحة المنافسين ، عمله يملأ تفكيره دائما ، يكون معها بالجسم شاردا عنها بالذهن ، حتى فى غرفة النوم» (ص ٣) .

وقد أجاد «مجيد طوبيا» بحس جمالى وتشكيلى فى تجسيم هلوسات بطلته حنان وكوابيسها التى تدفن فيها وعيها لتغيب عن واقعها الذى تعانى فيه «الملل» فيعطينا فى هذا المقام صورا نباتية وبحرية وليلية ، بل حتى الألوان لغة يجيدها «مجيد طوبيا» ، ويوثق العرى بين الطعوم والروائح والألوان «الألوان لها رائحة ، اللون الأخضر ، ثم الأحمر ، لكل لون رائحة ، بل وصوت أيضا ! أسمع البنفسج فى أذنى ، له نغماته الخاصة ، لكنه يتجمع ويتكثف ثم يتفجر ، كصواريخ ليالى الأعياد ويأتى الأحمر ويعزف ثم يتجمع وينفجر ، نغماته مختلفة عن الأخضر الذى تلاه ، وها هى الفراشات تجىء . ترفرف بأجنحتها الرقيقة الشفافة الألوان . تسبح مكونة أشكالا منظمة رائعة ، سرعان ما تتبعثر متساقطة إلى البحر» . (ص ٣٠) .

أما الصورة الرئيسية فى خيالات هذه السيدة وهذيانها فتتمثل فى أنها رأت نفسها تتقلب . تسقط من على السور وتقع مزروعة الرأس ، مرفوعة الساقين ، ورأت ثوبها ينحسر ، وأصابعها تتمدد ، تنمو ثم تتحول إلى زهور ، تهتز مع النسيم فتنشر مع حركتها ألوان الطيف كأنها قوس قزح . وجلدها يرق ، جلد وجهها يرق ليصبح كورق السلوفان . وعند الفجر أتت العصافير ووقفت على باطنى قدميها ، وغردت البلابل وأخذت تنقر ، ودغدغها ذلك فضحكت ، ورأسها مزروعة ، أصبحت شجرة تحبها العصافير» . (ص ٢٦ و ٢٧) .

ويواكب هذا الجو الأثيرى الحالم جو آخر مفعم بالغموض والشاعرية يهيؤه الفجرى «غريب» الأشعث الشعر ، البرونزى اللون على صهوة فرسه الأشهب . يطلع على حياة حنان وينقض عليها كقدر متربص . يرصد حركاتها بنظراته ، ويبعث الأضطراب فى كيانها بصفيره المنغم . يقول لها عندما التقت به وطلبت منه أن يكف عن ملاحقتها «ذواق أنا . أحب الشمس والهواء والبحر والماعز وهذا الفرس ، وللنساء ذواق ، أستمتع بالمرأة مرة واحدة . ثم أتركها باحثا عن غيرها . كالنحلة من زهرة لزهرة ، رشفة واحدة ثم أطير . أعود اليها عندما تتغير . عندما تتغير المرأة أجد فيها أنثى جديدة . لا أقرب المرأة إلا إذا استهوتنى» .

ولا شك أن مشهد ذلك الفارس البدائى على جواده الأشهب يجول فى ليل تلك الزوجة المهجورة الملول فيزلزل قلبها ، لهو مشهد مثير للخيال حقا ، وينشر على مسار الرواية جوا رومانسيا يتجاوب مع الجو الذى تثيره الاقراص فى حياة حنان على نحو ما تقدم . ويتلاقى عالم حنان وعالم الفجرى من حيث اختلفا ، فهما فى الواقع يكملان أحدهما الآخر ، ويدخلان فى جدلية تدفع بالحركة الروائية قدما ، فبينما العالم الذى تنشره حنان من حولها عالم استسلامى ، ينهض العالم الذى يثيره الفجرى بفرسه الذى يسابق الريح كرمح مصوب عالما هجوميا مقتحما . لهذا كان كل من حنان والفجرى ينادى الآخر فى النهاية . وينشدان التلاقى . ويذكرنا هذا ببيت فى قصيدة للشاعر الفرنسى المعاصر «جاك بريفير» يقول فيه «أيتها المرأة ، ما الذى جعلك تقفين على قارعة الطريق ، وباقة الزهر بين أحضانك ؟ من تنتظرين ؟ فتجيب : إنى أنتظر .. أنتظر الغازى المنتظر» .

كانت «حنان» أول الأمر تخشاه ، كأنها تخاف ضعفها . ثم صارت مشدودة إليه . تنساق إليه كالمنومة المسحورة . عند الفجر يوم أن تأهبت للعودة إلى القاهرة ، ما الذى حدث «لم تكن تنوى الذهاب إليه فلماذا فعلت ؟ إلا أنها صحت قبل الفجر ووجدته يشغل بالها ؟ ربما لتثبت له أنها قد سبقتهم جميعا فى التيقظ . هو والعصافير والكباش

والفرس الأشهب . فلماذا ارتدت له الثوب الأبيض ؟ أهو إحساس بأنها عروس تزف لعريسها ؟ حتى الموج رأت زبده أبيض . وكان الهواء منعشا ، والزرع مبتلا بالندى ، والنخيل فى سموته نحو السماء . وعندما تشوفت على مكمنه وجدته واقفا والشمس فى وجهه . رآها ، ولم يندهش ، كان ينتظرها !!» (ص ١١٠ ، ١١١) .

على أنه مهما كانت محنة حنان ، فليس من السهل أن نتعاطف معها ، فليس هكذا تواجه المشكلات والمتاعب . ثم ما مشكلة هذه المرأة فى النهاية ؟ لا شىء يذكر على الإطلاق . زوجها مشغول عنها بعمله ، وهو شأن آلاف الرجال الشرفاء ، وهى لا تطرق باب أى سبيل إلى علاج إيجابى وتصور لنا حنان على أنها منقطعة الجذور بالآخرين ، فلا أهل لها ولا صديقات يمكن أن تتملس عندهم سلوى أو نصيحة أو عزاء ، وحتى زوجها هو بالنسبة لها إما مطفىء شهوة أو رفيق لهو ومتع . وما لهذا أو ذاك نشرع الزواج . وقد ضاق أفقها حتى انحصر تفكيرها فى حل أوحد ليس حلا على الإطلاق وهو ضرورة انجاب ولد من بطنها . وليست حنان بذلك سوى نموذج لزوجة سيئة ، فقد كان بإمكانها لو كانت اكثر اهتماما بمستقبل زوجها أن توليه هى رعاية وتوجيها أكبر بدلا من أن تطلب منه هى ما لا قبل له أن يعطيه . وهكذا أوصلنا المؤلف من حيث يريد أو لا يريد إلى امرأة شديدة الأثرة ، منغلقة على نفسها ، لا ترى الوجود إلا مرآة تنعكس عليها صورتها هى ، وهى وحدها فحسب ، وقد قادتها «نرجسيتها» هذه إلى أن تضيق نظرتها للحياة ، فلا تراها إلا فى هرب منها إلى انغلاق ذاتى تحاصرها فيه رغبتها الشبقية ، وإن تنوعت الصور التى ارتسمت عليها هذا الرغبة الملتهبة . وفى هذه المنحى إفقار شديد للحياة ، لا يليق بالفن أن ينحدر ويتدهور إليه .

ولا يقتصر الأمر على حنان فحسب ، بل شخصيات الرواية جميعا يعانون من آفة العصر ، وهى فقدان القدرة على الحب ، الحب الحقيقى الأصيل ، المتمثل فى القدرة على العطاء . الجميع يريدون أن يأخذوا دون أن يعطوا . أن يخطفوا ويستحوذوا . حتى نصر عبد القوى ينظر إلى زوجته الجميلة حنان على أنها «شىء» وإن كان أغلى شىء فى حياته . وفقدان القدرة على الحب هذا يرادفه مرض «الأثرة» أو «الأنانية» فالأنانية هى المحرك الأوحد لتصرفات كل من فى الرواية . وهذا الأنانية أيضا هى نكبتهم أولا وآخرا .

ولهذا فإن هذه الرواية لا تتكلم عن بشر بل عن «حشرات» ، حشرات ضارة نفاثة سم . وهذا ما جعل قلم الروائى يتجه إلى محاكاة «المذهب الطبيعى» فى كثير من فقرات الرواية ، ولا يبدو على حديثه عن شخصياتها أى احترام ، ولا على معالجته لها أى ودّ . وما من نسمة نقية تهبّ عليك من فعل خير أو طيبة قلب . وحتى «عتويل» الذى خدعته مها فى لحظة حب ساذج غرير . وفرق بين السذاجة والطيبة على أى حال . وبانتفاء جانب الخير والمدافعين عنه فى مواجهة الشر وممارسى طقوسه فقد العمل الروائى كثيرا من دراميته لانتفاء عنصر الصراع ، وفقد توازنه الفنى ، فالشخصيات منذ أول الرواية إلى آخرها مدفوعة فى خط واحد ، لا تطور فيها ، وصار العمل مجرد حكاية تروى عن بشر سيئين .

وإذا كان لسرد حكاية هؤلاء هدف من تلمس عظة أو حكمة ، فهو أن المؤلف يدق ناقوس الخطر محذرا من أن نهاية المجتمعات المتمادية فى الابتعاد عن القيم الإنسانية قد دنت . فهى بفعل شخصياتها التى طغت عليها الأنانية ستحطم نفسها بنفسها . وعلى المستوى الرمزى أيضا تظل شخصية الغجرى الرابض عند مشارف الصحراء والمدينة تؤرق بالنا . ونكتفى فى صدد ذلك بالتساؤل عما إذا كان «مجيد طوبيا» يومىء بروايته الخامسة إلى أن البداوة والحيوانية تتربص بالمدنية الحديثة ، فتنال منها عندما ينهكها الخواء والعقم ؟!

القاهرة : د. نعيم عطية

قراءة لقصص "أن تنحدر الشمس"

محمد زهدى

ليست صدفة أن الأديبة الشابة «سحر توفيق» قد اختارت الحلم إطاراً للحدوتة التى تتناولها، وليست صدفة أن يضطرب عندها الشكل القصصى بين منطق السرد التقليدى ومنطق السرد التجريبى، وليست صدفة أيضاً أن تتطرف لغتها الأدبية فتتجهم نثراً لحد التعبيرات العلمية الجافة، وتسيل شعراً لحد العذوبة المطلقة وهى بين هذا وذاك لا يُعوزها صدق التجربة، ولا تفتقر إلى بوادر الرسوخ.

وبمزيج من التلقائية الفنية والوعى الفكرى استنبطت الكاتبة أزمة الجيل الذى تنتمى إليه وتعبر عنه، وإن كانت قد جنحت إلى الاستعلاء على واقعة بمنظورها المتفرد فى الرؤية فلم تتعامل مع محنته الاجتماعية، وأخذتها ميولها الشعرية إلى تجريد لا يتلاءم وسخاء المضمون الذى تتناوله، وهو مضمون محتدم كان يتطلب منها المزيد من الاستغراق فى التأمل، والتأنى فى الصياغة والعناية بالتفاصيل.

ونحن نعيش مع الكاتبة جواً أسطورياً مفعماً بالاغتراب والوحشة، رغم مفرداته الجميلة الموحية بالانتماء، والخصوبة، والاستمرارية، كأننا أمام لون من ألوان التأليف الموسيقى القائم على التناقض بين النغمات، ليكتسب منه حدة بنائه الفنى.

وهذا التناقض فى الحقيقة هو مفتاح فهمنا لشخصية الكاتبة ومجموعتها القصصية الأولى التى جاءت مفاجأة فى الإصرار والتميز والثراء، وإن كانت تحتاج للمزيد من المثابرة والاجتهاد والإتقان، لتبلغ الحد المأمول من الإبداع الذى أرهصت به.

يختلف المستوى الفنى بين قصص المجموعة التى كتبتها «سحر» اختلافاً حاداً فهى فى قصتها الأولى وهى تقريباً قصة طويلة قصيرة «الجهات الأربع» تنساق وراء استطراد تصويرى فى شكل تنويعات على الموقف الرئيسى ألا وهو العلاقة الميتافيزيقية بين التضحية الأنثوية، وخصوبة النهر، وعطائه الممتد، وبقدر ما تعبر القصة عن قلق حاد إزاء مظاهر الغموض القائمة فى الوجود بقدر ما تبحث فى انتشاء مريب عن أسراره خصوصاً فيما يتصل بمغزى العلاقة بين الرجل والمرأة، وهى علاقة مهددة دائماً بعدم الاكتمال والإحباط المفاجىء أو التقطع التدريجى.

ويبدو الحلم هروباً متصلاً من وطأة واقع الإحباط وهو ليس حلماً شاعرياً له مذاقه الخاص، بل هو وظيفة نفسية مرتبطة بميكانيزمات الشعور، اللاشعور، أى أن البطلة تتعذب ثم تكبت الألم، وتحوله إلى رؤى، عسى أن تتعزى بجو الأسطورة عن مرارة الواقع.

والإحباط الأنثوى عند البطلة يرتفع إلى مستوى الإحباط القدرى فالتوافقات النادرة لا تحدث، وبقدر ما تتهيأ الأنثى للعطاء، تحت تأثير وازعها الذاتى المجرد، بقدر ما يكون الواقع مخالفاً بصورة كريهة لتطلعاتها الوجدانية والحسّية

حتى يتحول سعى المرأة فى القصة إلى شكل سيزيفى لا يخلو من العبثية

وتأتى تجربة الأمومة مثقلة بالهموم والتضحيات وتبدو كأنها امتداد لمعاناة لا تنتهى.

وتلخص «سحر» محنة الأنثى تلخيصاً بليغاً بأنه الطريق بين القلب والرحم، وتلتمس الأمل أخيراً فى التطهر، بأن تغتسل فى النهر المقدس.

وفى قصتها «الغيرة. الحب. المرض. الألم. السلام. الرحمة» وهى قصة مكونة من سبع فقرات تبدو الكاتبة وقد قبضت بمهارة على شكل فنى محكم للسرد له سماته المعمارية الواضحة، وله مغزاه الفكرى المتبلور، حتى نأخذ انطباعاً عن نضجها الأدبى المبكر، ونثق بتميز عطائها الفنى القادم.

ولعل ارتكاز الكاتبة إلى الشكل الدرامى، واختيارها للخطة مكثفة من الزمن. قد استطاعت أن تصنع منها امتدادات عديدة فى الزمان والمكان هيأت لها أن تنسج رؤيتها بكثير من الرسوخ.

تأخذ الكاتبة حادث زواج ربيع من أمينة، وهما شابان غضّان موحيان بالعذرية

● «أن تنحدر الشمس».. مجموعة قصصية لسحر توفيق نشرت بالعدد ١٢ من سلسلة «مختارات فصول» الشهرية التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

والبكارة ، يتتميان لقرية نيلية فى الجنوب ، وتتخذ الكاتبة من استعداد القرية لزفافها فرصة لتأمل ساخر لانعدام التواصل الإنسانى الحقيقى فى تلك القرية رغم ما يسودها من ألفة اجتماعية .

وتنفذ الكاتبة إلى جوهر الصراع النفسى بين الشعور واللاشعور بوصف مشاعر رجال القرية تجاه امرأة فى الأربعين تملك مقهى توزع فيه المخدرات ، وتأخذ أنوثة تلك المرأة شكلاً أسطورياً عدوانياً ساخراً . إنها تبدو فى الحقيقة تعبيراً عن الرغبة البدائية فى الجنس بكل مرادفاتها الحسية والعضوية ، ومعانيها الرمزية .

ويبدو الحب عاجزاً وسط هذا الجو عن الصعود إلى سطح الأشياء ، بل ويكاد يكون من خلال أسلوب الكاتبة الطريف لحناً خافتاً لآلة الفلوت الرقيقة وسط ضجة هائلة يحدثها صخب الترومبون على سبيل المثال .

وما تلبث الكاتبة أن تعبّر عن رؤيتها المأساوية الحزينة لمصير الدفء الإنسانى ، حتى فى تلك البيئة البسيطة بأن يتم كل شىء فى هدوء ، والنفوس طاوية أسرار معاناتها وآلامها ورغباتها ، ويبقى كل شىء فيما بين الشعور واللاشعور ، ثم يغوص تدريجياً إلى اللاشعور .

عندئذ تتضح النزعة السيكلوجية العميقة عند الكاتبة ، وتظهر دوافعها الفنية لاستخدام الحلم كإطار لكل قصصها .

وإذا تأملنا باقى قصصها وجدناها خائفة من إطلالة شبح العدميّة ، وتتحول أنوثة بطلاتها ونزوعها الإنسانى إلى الحب إلى معزوفة يائسة ، تشعر بحتمية الطرد من الفردوس ، وتكراره الأبدى فى الحياة البشرية .

فى قصة « زيارة المدينة القديمة » تعود البطلة إلى بيتها القديم الغارق فى الانحطاط الاجتماعى فلا تجد المفتاح وتتعرض للطرْد ، وتبدو هنا البطلة ضحية للونين من القهر .

« القهر الاجتماعى والقهر الميتافيزيقى » عندما تفقد السبيل إلى الأمان بصفة شبه نهائية .

وفى قصة « لحظات من السير فى الظلام والنوم والحديث والصحو » تبدو الكاتبة وقد استوعبت تجربة الوحدة بكل عمقها وثقلها النفسى فالبطلة تستشعر خطر الفراق فى نفس لحظة لقائها بالحبيب الذى يمكن أن يذهب ولا يأتى لأسباب غير مفهومة ، وكأن الوحدة قدر .

وترتبط الوحدة بالضياع فى القصة التالية « البحث عن متاهة » فالبطلة امرأة تحدث نفسها عن حبيبها ، وتفقد الأمل فى لقائه ، ثم تضيع فى الزحام .

فإذا قدمت الكاتبة تجربة الصداقة بين امرأتين رسمت صورة عبثية كاملة لنهار يوم مجرد من المعنى ، حيث تشتركان أيضاً فى انتظار شخص ما ، وتصف الكاتبة الجو النفسى الذى تعيشه الصديقتان بكثير من الاقتدار التعبيرى واللغوى .

ونأتى لخاتمة مجموعتها وهى قصة « أن تنحدر الشمس » فنجدها خاطراً أدبياً مرهفاً ملحاً فى طلب المزيد من الأحلام كأنما قدر بطلاتِ « سحر » أن يغرقن فى الأوهام وعلى هذا النحو فإن المجموعة القصصية الأولى لسحر توفيق تعطى نموذجاً جديداً لقصة السيكلوجية وهى فى منهجها التعبيرى تبدو متوافقة مع لونها الأدبى ورؤيتها الجمالية .

ويبدو البعد الفكرى لقصصها وهو بعد عبثى مرتبط بالواقع السيكلوجى لشخصياتها منعكساً فى أجوائها النفسية فإذا بذكائها الأدبى يهديها إلى إطار الحلم ، فتنتقل به من رتابة الجو الكافكاوى إلى رحابة التحليق فى الآفاق من خلال الوظيفة السيكلوجية ذاتها ، ويمنحها ذلك قدرة على النسيج الأدبى المتميّز بالشاعرية على نحو بالغ الخصوبة والامتداد .

وكون ذلك القصص ينتمى إلى الاتجاه التعبيرى لا يعفى الكاتبة من تغذية الجانب الاجتماعى فى شخصياتها الكفيل بأن يثرى معاصرتها واقترابها الحميم من القارىء .

وتجربة « سحر توفيق » فى نسج القصة السيكلوجية لا تخلو من مضاعفات ، أهمها : التباين الحاد فى لغة السرد كما أشرنا ، فهى « تارة تتحدث عن الواقع النفسى بشكل علمى مباشر ، وتارة تتغنى بتجربة ممارسة الحب فتقول :

« ليلتها حلق إلى السماء ، طار بى كملك عظيم بين كل الجنات ، أذاقنى كل الفاكهة التى حرمتها أعواماً طويلة . جلس بى على ضفاف الأنهار الأسطورية . إنها الخمر ، والمياه العذبة . سقانى بيديه عصير التمر والعنب ، وأرانى الأطياف الجميلة بأحلى الألوان ، أطياف الضياء »

وبعد ، فتلك المجموعة القصصية مزيج خاص من هموم الأنثى ككائن حساس ترتبط رؤاه الأدبية بعذوبة معاناته وخصوصيتها . ومن هموم المفكر الإنسانى بوجه عام الذى تعكس رؤاه الأدبية قلق ومعاناة عصر تصبح فيه الأحلام منجاة من خطر الجنون أو الفصام .

وتبقى فى النهاية وثيقة أدبية منسوجة بروح الشعر ، تعبر عن حيْرة الجيل الذى تنتمى إليه « سحر » بين الواقع .. والأحلام !!

القاهرة : محمد زهدى

أوروبا تتطلع إلى موسيقى الشرق .. ونحن إلى أين ؟

د . فتحى الصنفاوى

تشكل الموسيقى المعاصرة حقلا خصبا ومجالا شيقا للدراسة والبحث . جريا وراء تفسير وتحليل الظواهر الموسيقية المتباينة والمتناقضة ، والتغييرات السريعة الحادة والمتلاحقة ، وقد ساعدتها على ذلك التطورات الثورية فى علوم الصوتيات والدراسات الموسيقية . والتجديدات المستخدمة فى كل نواحى هذا الفن من - البناء اللحنى ووسائل الصياغة . إلى أساليب تعدد التصويت المختلفة . ومدارسها ، ومحاولة المزاوجة بينها . كما شملت كذلك أساليب العزف والأداء . ثم التحسينات والتجديدات والابتكارات الحديثة فى صناعة الآلات الموسيقية وتطويرها ، وخلق استخدامات جديدة لها ، وابتكار نوعيات جديدة تماما من الآلات الألكترونية . ذات الكفاءة والقدرة غير المحدودة على التلوين الصوتى . وقوته ، ومساحته الواسعة .

وقد ساهم كل ذلك فى تباين ألوان الموسيقى ونوعياتها وأشكالها فى مختلف أرجاء الأرض . وبذلك أصبح الأمر لا يهم علماء الموسيقى فحسب . بل تعداه إلى علماء الفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس الاجتماعى ، كما أصبحت الموسيقى طرفا وعاملا مؤثرا له حسابه فى مختلف العلوم والفنون ، والممارسات الإنسانية الأخرى .

ولكن لابد من الإشارة إلى أنه فى نفس الوقت الذى توالت فيه كل تلك التجديدات ، ظلت الموسيقى بأشكالها التقليدية القديمة . وأساليبها ومناهجها فى الصياغة والتركيب اللحنى والأداء . تراود خيال المؤلفين من حين إلى حين .

ولأن الموسيقى فن يحمل عناصر الفكر ونتاج الإبداع الإنسانى المتواصل إلى الأجيال المقبلة . وإلى الإنسان الآخر فى كل مكان . كان لابد من وجود الأفكار والنزعات التقدمية والتجديدية بشكل مستمر . بحثا وراء الجديد . وكل ما فيه إرضاء للنزعة البشرية الملولة دائما . والتى تهفو إلى التغيير المستمر . هذا إلى جانب حب الفرد ذاته للتميز والتفرد وإثبات الذات . بإبداع الجديد والمبتكر دائما . لأن التجديد فى حد ذاته خطوة حتمية . وشرط أساسى للخلود فى عالم الفن .

وقد كان الاتجاه العام منذ القرن التاسع عشر فى أوروبا . سائرا نحو المزيد من التحرر والتخفيف من القواعد الموسيقية الصارمة . فقد كانت عناية «الرومانتيكية» موجهة أساسا إلى استكشاف الإمكانات الهارمونية الجديدة . والاستخدام المتحرر للتنافر . وإمكاناته التلوينية المثيرة . وهو ما قضى بدوره على التوازن التقليدى بين العناصر الموسيقية الأساسية وهى : الإيقاع . واللحن . والتلوين . والأداء . وتعدد التصويت .

كل تلك العناصر جعلت كل مؤلف يبحث محاولا أن يبنى لنفسه أسلوبا جديدا . يحقق له التوازن والتكيف بين العناصر السابقة . ويحقق له فى نفس الوقت ذاتيته ووجوده فى الحقل الموسيقى .

وكانت بعض تلك التجديدات علامات بارزة لها أهميتها فى تاريخ التطور الموسيقى . بينما كانت الأخرى مجرد (موضة) انتهت كما قامت وبنفس السرعة التى انتشرت بها . وكان بعضها سببا فى إلغاء أو محو أساليب أخرى لم تعد بعد قادرة على الاستمرار .

كما تجدر الإشارة إلى أنه فى نهاية القرن التاسع عشر . ظهرت فى إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية . اتجاهات إلى إبداع موسيقى رفيعة المستوى على النهج الأوروبى قلبا وقالبا . كتبها مؤلفون درسوا الموسيقى الأوربية فى بلادهم أو فى أوروبا نفسها . وصاغوها بأسلوبها وقوالبها وتراكيبها التقليدية . وهى تعد بالنسبة لهم ولبلادهم مجرد موسيقى مستوردة الأصل والطابع . بعيدة كل البعد عن روح وخصائص موسيقى بلادهم .

أما الخطوة الهامة التى كان لها أثرها فى تجديد دماء الموسيقى الأوربية والأمريكية . فكانت مع نهاية القرن التاسع عشر كذلك . وفى نفس الوقت الذى تطلع فيه غير الأوربيين إلى الموسيقى الأوربية .

بدأ الأوربيون ، وعلى العكس . يبحثون عن عناصر وأساليب ومواد موسيقية وآلات جديدة عليهم ، يمكن أن تضيف إلى موسيقاهم روحا ورونقا وحياة جديدة . ورحلوا إلى مختلف أرجاء آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية . يبحثون ويدققون ويحللون ويدرسون موسيقى تلك الشعوب . وأساليبها فى البناء اللحنى والمقامى والتراكيب الإيقاعية والآلات

الموسيقية الغربية ، وأساليب الأداء ، وما ترتبط به من طقوس .. الخ .

وقد ذهب كل من «هاريستون وجون كيج» الأمريكيين ، إلى حد الدعوة إلى «تشريق» الموسيقى الغربية ، بحثا عن المزيد من العمق والأصالة ، ومن خلال مؤلفاتهم تتنسم رائحة الشرق ، وأضافا بذلك أجواء تعبيرية لا تخطر على بال مؤلفي الغرب التقليديين ، واستفادة من القيم الجمالية والفلسفية الشرقية في تطعيم موسيقاهم .

وعلى الجانب الآخر ، فقد قام مؤلفون اسيويون وشرقيون ، بمحاولات واعية لاستكشاف الجوانب الخصبة في موسيقى شعوبهم ، واستخدموا طابعها وخصائصها المميزة في أعمال موسيقية رفيعة المستوى ، وحققوا في ذلك الطريق نجاحا مذهلا حتى في أوروبا نفسها ، مما دعا الأوروبيون أنفسهم إلى الانطلاق بحثا عن المزيد من الكنوز ومنابع الإلهام الموسيقى في أعماق آسيا وأفريقيا ، وهو ما يحقق لهم مطامعهم في التجديد والتطوير .

وما إن جاء القرن العشرون ، حتى أصبح الموسيقيون والباحثون الأوروبيون يهتمون ببحث موسيقى الشعوب الأخرى غير الأوروبية ، أكثر من اهتمامهم ببحث موسيقى بلادهم . وقد ساعدتهم على ذلك الظروف السياسية الاستعمارية السائدة حينئذ .

وهكذا تفتحت أعين الموسيقيين الغربيين على أن موسيقى الشعوب الأخرى تقوم على قواعد وأسس مختلفة في الصياغة اللحنية والإيقاعية ، حين اكتشفوا أن هناك الكثير من السلالم والمقامات المختلفة والمتباينة ، والتي تقوم على أساس درجات وأبعاد صوتية مثل ٣/٤ ، ١/٤ درجة صوتية (تون) إلى جانب ال ١ ، ١/٢ ، ١/٢ ، ١ ١/٢ تون التي يعرفونها فقط في الموسيقى الأوروبية ، كما في الموسيقى العربية والهندية والتركية والفارسية .. الخ .. تضيف إلى الموسيقى ثراء لحنيا واسعا وسحرا له طعم ومذاق خاص ، وذلك في تتابعات صوتية متباينة من تلك الدرجات غير المعروفة والمألوفة في أوروبا ، إلى جانب التراكيب والتلوينات الصوتية والإيقاعية العديدة البسيطة والمركبة .

ووجد المؤلفون الأوروبيون في فلكلور الشعوب الأخرى نبعا جديدا زاخرا ، فيه إثراء لإنتاجهم الفني وتغذيته بدماء جديدة ، ومادة حية للصياغة أضفت على موسيقاهم امكانات جديدة تماما لتعدد التصويت القائم على أساليب جديدة آلية وصوتية «فوكالية» كانت غير معروفة لهم من قبل .

وبهذا ، غزا الفلكلور غير الأوروبي الموسيقى الأوربية في عقر دارها ، في الكثير من أعمال أساطين الإبداع الموسيقى ، ولكن لابد من الإشارة إلى أن تلك التجديدات لم تكن كافية لإحداث تغييرات ثورية وجذرية في الموسيقى الأوربية . بل إن بعض المؤلفين ، كانت لأعمالهم آثار بيّنة لا يمكن إغفالها ، ممن تأثروا بملامح وخصائص الموسيقى الشرقية والآسيوية والإفريقية ، وكان لهم إسهامهم الواضح في التجديدات الثورية للموسيقى المعاصرة ، سواء على مستوى الموسيقى الرفيعة ، أو الموسيقى الخفيفة وموسيقى الجاز وموسيقى البوب ، بتراكيبها وإيقاعاتها الغربية الصاخبة ، والقريبة جدا من الموسيقى الآسيوية الأفريقية .

ومن عمالقة الموسيقى العالمية الأوربيين الذين استلهموا أعمالهم من الموسيقى غير الأوروبية ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر :

الفرنسي «كلاوديو ديبوسي Debussy (١٨٦٢ - ١٩١٨) الذي رأى أنه من الضروري هزّ الوجدان بما هو جديد وغريب من الإمكانات الصوتية التي يتعامل بها ، ليدخل على موسيقاه روحا تساعده على إضفاء أجواء تعبيرية أكثر اتساعا وعمقا ، بعد أن بهرته موسيقى شرق الهند وأندونيسيا وجاوة ، من تكوينات عجيبة من الآلات الإيقاعية المتباينة والمتعددة ، إلى جانب آلات النفخ والآلات الوترية ، مع طابعها الغريب الذي يقوم على نوع من السلالم الموسيقية السداسية يسمى «سالندرو» . وهذه السلالم ليس لها كيان عضوى محدد (Tonic) ومركز مقامى واضح ، وهو ما يجعل موسيقاها تسير وتنتشر في حرية غامضة .

ولهذا كان «ديبوسي» أول موسيقى أوروبي يصوغ موسيقاه على أساس مقامات وسلالم من أصل آسيوى ، إلى جانب خروجه على التونالية والمقامية التقليدية ، بعد أن أحس أن عناصرها قد استهلكت واستنفدت كل إمكانات تطويرها وتنميتها وتناولها .

ومن أعماله مثل La Mer البحر ، إيبيريا Iberia للأوركسترا واثنتي عشرة قطعة برليود (مقدمه) للبيانو ، بلور فيها مبادئه وأفكاره التعبيرية والتجسيدية، واستخدم الحليات بكثرة ليعبر عن روح الشرق وسماته .

ومن المؤلفين الروس : الكساندر سكاريابين (١٨٧٢ - ١٩١٥) الذى جرّه التعمق في التعبير الموسيقى الفلسفى إلى دراسة التصوّف ، فابتكر تركيبا هارمونيًا حول تآلف سمّاه «التآلف التصوّفي» في محاولة لخلق الجو التعبيرى الغامض الذى يماثل التراكيب الموسيقية القائمة على الراجات الهندية ، وهو ما استخدمه كأساس في تأليفه للقصيد السيمفون «بروميثوس» Bromethos .

ومواطنه (ريمسكي كورساكوف) الذى جسّد في قصيده السيمفون (شهرزاد) ملامح من الموسيقى العربية والتركية التي تمتاز بالزخارف اللحنية الفنية .

أما مواطنه إيجور إسترافنسكي (١٨٨٢ - ١٩٧١) فقد حاول هو الآخر استكشاف مواطن الجمال في موسيقى الشرق بإمكاناتها وجمالياتها ، ولكونه روسيا (ينتمى جزء كبير من بلاده إلى آسيا والشرق) ، فقد تأثر بالإيقاعات القوية البدائية الأصل ، ويتضح تأثره بالطابع الشرقى في استخدامه الزخارف والانزلاقات اللحنية ، وحوّل الأوركسترا كله إلى تكوين إيقاعى بحت ، كما في أعماله للباليه مثل : قربان الربيع ، الزفاف .

و «بيلا بارتوك» المجرى (١٨٨١ - ١٩٤٥) الذى جاء إلى مصر وإلى شمال أفريقيا جامعا وباحثا ودارسا للموسيقى العربية ، واهتم بالألحان الشعبية لجنوب

شرق آسيا ، محاولا البحث عن وسائل جديدة لتغيير ملامح الموسيقى الأوربية ، بشكلها التقليدى ، ولكنه مع ذلك لم يحاول الربط تماما بين موسيقى تلك الشعوب والموسيقى الأوربية ، ولم يحاول كذلك تغيير ملامح الموسيقى الشرقية وتحريفها عند نقلها للغرب ، بل حدد رأيه فى أن تطعّم فقط الموسيقى الأوروبية بعناصر شرقية فى التركيب اللحنى والإيقاعى والصياغة ، لخلق ألوان ومصادر جديدة للتعبير .

لذلك استخدم «بارتوك» السلم الخماسى الإفريقى الطابع ، والمقامات الشرقية ، والدروب الإيقاعيه العربية ، وعالجها لتتناسب مع موسيقى بلاده ، دون أن يطمس أيًا منها .

و «لويس هابا» Haba التشيكى المولد (١٨٩٣ - ١٩٧٣) الذى لفت إليه الأنظار بمحاولاته لكتابة موسيقى مستخدما فيها أرباع الأتوان (Microton) مقلدا المقامات العربية ، والراجات الهندية ، إلى جانب التراكيب الهارمونيّة والكنتربونتية التى تتلاءم مع تلك الأساليب وعلى أساسها كتب أوبراه «الأم» التى عرضت فى ميونخ بألمانيا عام ١٩٣٠ ، وقد ألّف «هابا» كتابين فى شرح نظرياته تلك ، كما أعدّ لها آلات خاصة منها بيانو يمكن عزف أرباع الأتوان عليه .

والفرنسى «أوليفييه ميسيان» Messiaen من مواليد عام ١٩٠٨ ، يُعتبر تقدميا جريئا ، لأنه استخدم تراكيب ميلودية (لحنية) غير شائعة ، استوحاها من السلالم والمقامات الآسيوية الهندية والأندونيسية والباكستانية ، بالإضافة إلى إيقاعاتها وتراكيبها المتميزة ، كما تأثر بموسيقى وإيقاعات الزنوج ، واستخدم فى معالجتها كل وسائل وفنون الكتابة البوليفونية ، وهو ما يبدو واضحا فى أعماله مثل :

□ سيمفونيه «تورا نجاليلا» عام ١٩٤٨ .

□ عمله الأوركسترالى "Color of time" ، والذى يحاكى فيه أصوات وإيقاعات الطبيعة والطيور ونداءاتها عام ١٩٥٦

وهناك مؤلفون اخرون كثيرون ، ممن تأثروا بالموسيقى العربية والشرقية والأفريقية والآسيوية ، والذين حاولوا نقل روح الشرق وفلسفته إلى الموسيقى الأوروبية ، ولفت أذن المستمع الأوروبى إلى أساليب مستحدثة لم يعرفها من قبل ، خاصة بعد أن وجدوا أن الموسيقى الأوربية بتقاليدها لم تعد كافية لإرضاء نزعاتهم الرامية إلى التجديد والتلوين المستمر ، وهم : -

«جوستاف مولر» النمساوى (١٨٦٠ - ١٩١١)

«إدوارد ماكداويل» الأمريكى (١٨٦١ - ١٩٠٨)

«داريوس ميلو» الفرنسى (١٨٩٢ -)

«ارنست كرينك» الألمانى (١٩٠٠ -)

«جون كيج» الأمريكى (١٩١٢)

O

وكان لنفاذ وتسلل خصائص موسيقية أجنبية إلى أوروبا فى عقر دارها فى القرن العشرين ، تأثير قوى على الثقافة الموسيقية الأوروبية ، التى هى بالدرجة الأولى المصدر الأساسى للإشعاع الموسيقى الرفيع إلى العالم أجمع ، وبالتالى فإن استخدام تلك العناصر بعد دراستها واستيعابها ، وإيجاد طرق مختلفة لمعالجتها بشتى الوسائل الفنية الموسيقية من خلال الأعمال التى قام بها كبار المؤلفين الأوروبيين كما ذكرنا ، وبالتالى فقد انتقل هذا الأسلوب مرة أخرى إلى أركان العالم المختلفة ، حتى إلى مصدرها الأصلى ، وبدأ الموسيقيون هناك ينتبهون إلى أهمية تلك القيم والكنوز التى تقع فى مرمى أسماعهم ، وربما كانت لا تستلفت انتباههم .

وكان كل همهم فى البداية هو دراسة الموسيقى وتأليفها تبعا للمنهج الأوروبى ، والعمل على منواله ، بعيدا عن عناصر الأصالة القومية الكامنة فى موسيقى بلادهم ، وهو ما أدى بالتالى إلى الإحساس بمدى الخطأ الكبير الذى وقعوا فيه ، وإلى ضرورة الاعتماد على النفس ، والبحث عن الذات الوطنية ، مما كان له أكبر الأثر فى ظهور وانتشار الروح القومية فى دول كثيرة من العالم ، كما حدث فى الهند ، والصين ، واليابان ، وكوريا ، وتركيا ، ودول من أمريكا اللاتينية ، وهو ما سبقتهم إليه دول أوروبا الشرقية الأخرى التى لم يكن لها دور وإسهام فى حركة التطور الموسيقى الأوروبى .

أما فى مصر فقد تنبه البعض من المصريين الدارسين إلى ثراء موسيقاهم القومية ، وظهرت بعض المؤلفات التى تقوم على الألحان والروح المصرية الصميمة ، بخصائصها ، ومقوماتها ، وتراكيبها البنائية والإيقاعية ، وذلك فى بعض أعمال كل من : -

يوسف جريس ، أبو بكر خيرت ، عزيز الشوّان ، رفعت جرانة وذلك .. على سبيل المثال لا الحصر .

O

وعليه فإذا كانت أوروبا مركز الإشعاع الموسيقى العالمى ، وجدت عناصر تطوير موسيقاها فى موسيقى شعوب آسيا وأفريقيا ، وجعلت منها مقوّيا ومجددا لدمائها وروحها ، فإنه من الأجدى والأجدر حينما نبحث نحن فى قضية تطوير موسيقانا ، أن نبحث وندرس ونحلل عناصرها لتكون هى نفسها المنطلق ، وليكن لنا فى الموسيقى الأسبانية على سبيل المثال فقط ، نموذج يحتذى للعالمية الموسيقية من خلال الإغراق فى القومية ، واحترام الذات الوطنية ، وهذه أعمال كل من البينيز ، دى فالا ، جرانادوس .. الخ ، تنطق بأسبانيتها قلبا وقالبا ، وتغزو صالات الموسيقى فى العالم .

إذن فتطوير وإحياء موسيقانا ليس فى الأخذ بوسائل الغرب واتباع منهجه ، بل يكمن فى تطوير موسيقانا من خلال موسيقانا ، دون المساس بخصائصها ومقوماتها الأصيلة ، وأيضا فى البحث عن أساليب جديدة للصياغة والاهتمام بالصبغ التقليدية وتقويمها ، والخروج بها إلى التعبيرية دون الإغراق فيها ، فهى سلاح ذو حدين ، مع احترام المعنى والكلمة العربية وقواعدها وعروضها الموسيقى واللغوى ، والحفاظ على أسس وجماليات

وكماليات الموسيقى المصرية . بما فيها من زخارف لحنية وتلوينية وإيقاعات ودروب مميزة ، ومقامات لها خصائص وجماليات محددة ذات أسس وفلسفة لها كيانها .

والتطوير لا يمكن أن يكون بطمس معالمها والاستهزاء بها ولا يمكن أن يكون بالتغريب فى أى عنصر من عناصر أصالتها وملامحها المميزة . فهل يمكننا تحقيق ذلك ؟

أم أننا مازلنا نتطلع إلى أوروبا فى محاولة مستميتة للوصول إلى ما وصلوا إليه وحققوه منذ خمسة قرون !!

حلوان : د. فتحى الصنفاوى

عـدد خـاص عـن :
« الإبـداع المسـرحـى »

تعتزم أسرة تحرير « إبداع» إصدار عدد خاص عن « الإبداع المسرحى » يصدر أول شهر يوليو القادم ١٩٨٥ .

- يضم العدد نماذج من مسرحيات الفصل الواحد ، ومسرحية نثرية طويلة ممتازة ، ومسرحية شعرية رفيعة المستوى .
- يضم العدد أيضا دراسات عن المسرح المصرى والعربى ، وعن كتاب المسرح العرب .

وترجو المجلة من السادة كتاب المسرح ونقاده فى مصر والعالم العربى المساهمة فى تحرير هذا العدد الخاص . وآخر موعد لاستقبال المجلة لإسهامات الكتاب مع أسرة التحرير هو : «١٥ مايو ١٩٨٥» .

وترسل المواد ، أو تسلم باليد ، إلى العنوان التالى :

(مجلة إبداع : ٢٧ ش عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس . ص . ب ٦٢٦ ت ـ ٧٥٨٦٩١ القاهرة .)

صالح رضا.. المشوار والخطوات

د. مصطفى الرزاز

القراءة الفنية لتجربة صالح رضا قراءة ممتعة ، لأن مشواره الحافل عبارة عن حلقات تطول إحداها وتقصر الأخرى ، ولكن هناك خيطا أساسيا يلحم بين خطوات المشوار الممتد . ومن شاهد أعمال صالح رضا ، فى الخمسينات ، لابد أن يندهش لما يراه فى عروضه التى أقامها فى نهاية الستينات ، ويتعجب حين تلتقى عيناه بأعماله الأخيرة .

ذلك أنه لم تتوفر رؤية « بانوراميه » شاملة للحلقات المكونة للمشوار الفنى الطويل المتجدد لصالح رضا . وتلك الرؤية الشمولية المتواصلة الحلقات هى الهدف الأساسى من هذا البحث ، الذى يبدأ بتشريح الخطوات وتحليلها . علما بأن بداخل كل خطوة حالات من التنوع المتميز ، تبدأ بالانتساب الصريح لنهاية الحلقة السابقة ، وتنتهى بالتأهب للالتحام بالحلقة التى تعقبها .

وقراءة المشوار الفنى لصالح رضا تصبح ذات مغزى أعمق ، حين تُرى من منظور الزمان والمكان من ناحية ، ومن منظور المناخ الثقافى للبلاد من ناحية ، وما يعكسه كل من المنظور الأول والمنظور الثانى على تجربته . بذلك يمكن وضع صالح رضا فى موقعه على خريطة الحركة الفنية فى مصر ، وتحديد موقفه منها سواء كان محركا ، باعثا ، أو مزاملا قياديا ، أو تابعا مخلصا لتيارات الحركة .

○ حلقات المشوار الفنى :

الخيط الأساسى الذى يلحم بين خطوات المشوار الممتد للفنان هو خيط التراث الفنى القومى ، وعلى وجه التحديد الخصائص البنائية فى ذلك التراث ، والتى تمثل بدورها الخيط الممتد عبر المراحل الزمانية للتراث المصرى ، الفرعونى القبطى والإسلامى . فهو كمعين صاف مخفف من التأثيرات الدخيلة التى زاحمت خيط الإبداع المصرى ، وجاهدت فى تقطيع أوصاله ، وطمس معالمه ، فوجدت نفسها مدفوعة إلى دمج عناصرها الدخيلة فى المسار الأساسى ، فكتب لها أن تكون مراحل توصيلية ومحكّات لتحدى صمود خيط الإبداع المصرى ، وعناصر شحذ وتغذية لمقوماته ، لا عقبات فى الطريق أو عوامل تدفعه للتوقف والجمود . إننا نجد العناصر البطلمية ، والهيللينية ، والرومانية ، والساسانية ، والبيزنطية ، والمغولية فى المراحل الكلاسيكية ، ثم نجد العناصر الغربية ، بتياراتها المختلفة فى المراحل الحديثة ـ تدخل التيار الثقافى المصرى فى حالات الركود والكمون ، ولا تلبث أن تسلم راياتها إليه فى حالات الصحوة ، حين يتملك المبدع المصرى قدرته على هضم عناصرها ودمجها وإخضاعها لتياره الممتد ، لتصبح جزءا مندمجا من مصطلحاته الذاتية .

○ الحلقة الأولى :

المرحلة الأيقونية (١٩٥١-١٩٦٣)

الاتزان ـ الرصانة ـ الانتباه ـ التأملية ـ الرمزية . تمثل محاور أساسية فى الخيط المتواصل للإبداع التشكيلى المصرى وهى العناصر المشتركة فى خطوات التجربة التشكيلية لصالح رضا التى تميزت حلقتها الأولى بالتمثيلية المباشرة فى موضوع التعبير ، وفى الاستخدام المباشر للرموز الشعبية بصورة منزهة عن الأكاديمية فى النحت أو فى التصوير ، حيث أبدع مجموعة

كبيرة من اللوحات التى تدور حول موضوعات : عروسة المولد ، عروس النيل ، الريفية الجالسة ، الشيخة . إلى جانب مجموعة من المنحوتات الخزفية لثنائيات ريفية تحت مسميات اندماج . ألفه ــ حاملتا الجره . . . . . الخ .

وتواكب فترة إنتاج هذه الأعمال ــ انشغال المصور « سيد عبد الرسول » بأعماله التى تتميز بالتبسيط فى عناصرها ، وبالأوضاع المصرية القديمة فى صفها ، وفى تشكيل اتجاهات الأذرع والأقدام والأكف الممدودة ، والتحرر النسبى من المنظور الكلاسيكى ، واستبداله بالمنظور ثنائى الأبعاد الذى يميز الفن المصرى عبر عصوره المختلفة كذلك انشغل « سيد عبد الرسول » فى هذه الفترة باستخدام عناصر شعبية مصفوفة فى خلفيات أعماله . وعلى سطوح الشخوص كوسيلة لتسطيح الأزياء ، والأوانى ، كالأزيار ، والقلل . . بزخرفتها بعناصر هندسية قوامها المثلثات والمعينات المتكررة .

كما تواكب أعمال هذه المرحلة منحوتات السجينى فى الفترة من عام ١٩٥٥ إلى عام ١٩٦٢ والتى تمثل تحوله التدريجى عن التجسيم النحتى للتفاصيل إلى التحليل البنائى للمنحوتات ، وإضفاء المسحة الزخرفية على سطوحها .

ويعد تمثال « العروسة » الذى نحته السجينى وسبكه فى البرونز عام ١٩٥٥ من المنحوتات المحركة ، حيث أرسى فيه عددا من المصطلحات التى صارت فيما بعد مدخلا لعديد من الفنانين ومنهم صالح رضا . ومن تلك المداخل : الوجه الشاخص ، والرقبة المنتصبة الطويلة ، والكفان المتقاطعان على أسفل الخصر وفى نهاية الذراعين المنسدلين كحدود خارجية للشكل ، والجلسة المعتدلة ، وتحويل أجزاء من المنحوت إلى نحت بارز ، فقد اعتمد السجينى على كتلة نحتية عامة ونحت التفاصيل عليها نحتا بارزا ، وقد نحت السجينى فى هذا التمثال نموذجا لعروسة المولد ذات الدوائر الزخرفية الدائرية ، وإمعانا فى تأكيد الرمز ، صور ذراعى العروسة كالدائرة يلتقى كفاها أحدهما فوق الآخر عند الخصر ، مشابهة فى ذلك للعروسة الكبيرة التى تحملها ، وبينما صاغ الكتلة النحتية للعروسة الكبيرة مخففة من التفاصيل ، فقد أغدق على العروسة « الدمية » كثيرا من التفاصيل الزخرفية على بدنها ومن حولها لتكسو الدوائر المحيطة بها . ولأن السجينى نحات اكاديمى فى الأصل ، فقد كان من العسير عليه أن يتحول فجأة إلى الصياغة التحليلية للكتلة وللعناصر التكميلية على سطوحها ، الأمر الذى يتطلب انفتاحا أوسع وتخففا أكبر ، ولذا فقد أبقى على التفاصيل كالرأس والطرحة ــ أكاديمية الصياغة ــ وكذلك الكفان ــ مع ما بهما من مغالاة فى النسب ، فقد جاءا فى ليونة النحت التشريحى ، بينما برزت عروسة المولد المصغرة المنحوتة ببروز لطيف على صدر العروسة الكبيرة ، أكثر تحررا وتحويرا .

ولأن صالح رضا فنان تمرس على التعامل مع الخامات المختلفة كالخزف ، والفخار ، والألوان بأنواعها . فقد جاءت الصياغة الفنية للرمز ذاته (العروسة تحمل العروسة) وللمصطلحات الأساسية التى يشملها (الأكف المتقاطعة على أسفل الخصر ــ الجلسة المعتدلة ــ الوجه الشاخص والرقبة المشرئبة) كخطوة أكثر تحررا وشبابا ، إذ عبر بحرية عن اندماج العناصر وحيوية اتصالها بالألوان الصافية المباشرة ، وقد استعان بالعناصر المكملة التى تحتل الخلفية باستخدام نوع من المنظور التمويهى للمقعد الذى يتناسب والمساحة المستطيلة لحجر الفتاة الجالسة ، فتبدو الفتاة والمقعد ، وكأنهما تمثال عبر عنه الفنان بالرسم ، وتؤكد تلك الصفة الخطوط المتموجة واتجاهات الشرائط اللونية على سطح هذا الجزء من اللوحة ثم يستخدم « صالح » العناصر الزخرفية الشعبية ، والطيور والدمى ، التى تصنع من السكر فى احتفالات المولد النبوى ، ويضيف بعض تلك العناصر على واجهة المقعد ، وكأنها لوحات منمنمة ذات إطارات خاصة فيما يشبه الحشوة الزخرفية المحورة داخل « الجامة » أو المنطقة المحيطة بها فى تقاليد الفن الإسلامى .

عند صالح ــ تظهر عيون العروسة شاخصة متنبهة ، ذات رواسب فرعونية ، وكذلك تتضح الفرعونية فى الوجه المثلث ، وفى الضفائر العمودية التى تحصر مساحتين مستطيلتين على جانبى الرقبة الطويلة ، كما تظهر فى تحليل الكفين والقدمين بشكل جانبى واضح ، وبأسلوب هندسى مباشر التسطيح .

إن لوحة عروس المولد لصالح رضا تحمل أيضا صفات بنائية أساسية هى :

- أنها تجمع بين أكثر من إطار يحد كل منها لوحة قائمة بذاتها .
- أنها تجمع بين أكثر من اتجاه أغلبها رأسية وأفقية وأقلها مائل .
- أنها شديدة الترابط بالرغم من احتوائها على عناصر مستقلة فى ذاتها .
- أنها ملونة بأسلوب ومنطق غير أكاديميين مستمد من المنطق والأسلوب الشعبى فى توزيع الألوان .
- أنها تجمع بين نوعين من الإيقاع : أولهما يعتمد على صف العناصر ، على نسق متعامد رأسى ــ أفقى ، كما

فى الشرائط الزخرفية فى الخلفية والتصميم العام للعروسة والمقعد ، وثانيهما يعتمد على تكرار صدى الأشكال كما فى المعاملة الخطية ذات الحلقات المتداخلة لسطح المقعد ، وكما فى وضع العروسة الصغيرة بيضاوية الشكل ، داخل الإطار البيضاوى المكون من الذراعين والكتف ، إلى جانب ماجاء عن فكرة الحشوة والجامة .

إن الصفات العامة التى نستخلصها من تحليل هذه اللوحة ، تمثل مفاتيح الشخصية البنائية فى فن صالح رضا كما سيتضح من عرض تطوره الفنى . وقبل أن نترك الحلقة الأولى لفن صالح نشير إلى أنه ينحت كخزاف ، فهو يبنى أشكاله بالشرائح لتبدأ مفرغة مؤهلة للحريق منذ بدء العمل ، ولا ينحتها ككتلة ثم يقوم بتفريغها من الداخل كما كان يفعل السجينى ، ولذا فإن سطوحه تتحكم فى بنائها موازين الأثقال فى معادلاتها مع سمك الجدار ، وما عليها من عناصر يتم خدشه فى السطح الفخارى ، بعد أن يموّه بالأكاسيد الطبيعية الملونة كأكسيد الحديد ليكسبه الحمرة ، وأكسيد المنجنيز ليكسبه رمادية أرضية ، وأكسيد الكروم ليكسبه اخضرارا لا زورديا ، ورماد الكاولين ليمنح السطح طبقة عاجية

يخدش صالح عناصره الهندسية المختزلة كالمثلثات المتتابعة ، والمعينات المتداخلة ، والشرائط الخطية ، وخطوط التحديد للأكف والأصابع والقدم والتفاصيل فى الوجه ، وكذا التفاصيل الزخرفية للمقعد أو للأوانى التى تحملها تماثيله . وهو إذ يلجأ إلى الرمز نجده يستعمل رمز القلب تتوسطه العين ، بالإضافة إلى العين الشاخصة . وهو يتخلى عن التجسيم النحتى ، وعن السمات التشريحية كلية ، فتتحول ضفائر الفتيات إلى اسطوانات قائمة ، ويفتح ثغرات بيضاوية الشكل لتشف عن العمق الفراغى من ورائها ، وكذا فإنه يلجأ إلى التعبير عن العين أحيانا بأن يثقب مثلثين متقابلين ، يحصران دائرة الحدقة التى تتصل ببقية الوجه ، كما كان يفعل الفراعنة . ولذا فإن صالح يتعامل بالرسم والخدش والتكوين على سطوحه الأولية المبنية من شرائح الطين قبل تسويته ، بينما يتعامل جمال السجينى مع سطوحه الأولية بالنحت البارز والمجسم أحيانا .

وفى تمثال « وجه الفتاة » نجد أن صالح كخزاف قد استعان بإناء له رقبة طويلة ، ثم قلبه رأسا على عقب ، وأضاف إليه الزوائد كالضفائر فيها يشبه يد الإناء المضفورة ، ثم أكمل التصميم بالرسم بالأكاسيد الملونة ، دون حاجة للتجسيم الكامل أو الجزئى ، فيما عدا إبراز الذقن .

استمرت هذه الحلقة من مشوار صالح طوال الخمسينات وفى النصف الأول من الستينات . حيث تخرج من القسم الحر بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٥١ ثم تخرج من كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٥٧ ، وخلال المرحلة ذاتها أوفد إلى تشيكوسلوفاكيا لتعميق دراسته الخزفية ، ثم التحق بالكلية المركزية بانجلترا عام ١٩٦٤ ، وأقام بالأعمال التى سبق توصيفها وتحليلها معرضين : أولهما عام ١٩٥٦ بمتحف الفن الحديث ـ المبنى القديم بشارع قصر النيل ـ وثانيهما فى أتيليه القاهرة سنة ١٩٥٩ .

○ الحلقة الثانية :
المرحلة الانفعالية ١٩٦٧-١٩٧٣

تعرض صالح فى تلك المرحلة لمؤثرين أساسيين أولهما الحالة السياسية التى ترتبت على الانكسار العسكرى ، وما أعقبه من حالة الهمة الوطنية ، لإثبات الذات ، والتعبير عن الصمود التاريخى للشعب المصرى ، وتآلفه فى فترات الأزمات ، حيث استشرت بين المواطنين روح التضامن القومى ، والاستعداد للبذل ، ورفض الهزيمة .

فى تلك الفترة تفتق الإبداع المصرى عن أروع كنوزه ، وأحس المفكر والأديب والفنان مسئوليتهم نحو تأكيد فعالية الإنسان المصرى وتألق قدراته

وكان صالح قد أتم دراساته العليا فى كل من تشيكوسلوفاكيا وانجلترا ، وأقام معارض فردية بانجلترا ، وشارك فى معارض دولية فى كل من انجلترا والمكسيك وايطاليا ، فزاد احتكاكه الفكرى بالحركة الفنية المعاصرة ، فى شرق وغرب أوروبا ، وفى المكسيك . ويبلور صالح هذا الاحتكاك فى الحلقة الثانية من تجربته التشكيلية ، حيث تخفف تماما من الرواسب الأيقونية ، وركزّ جُلّ اهتمامه على المزج النشط بين البنائية والتلقائية .

واستعان صالح رضا بأساليب تقنية جديدة لتناول الخامات والوسائط ، فاعتمد بصفة خاصة على أسلوب « المونوتيب » أى توزيع مساحات لونية لزجة القوام على سطح مصقول ثم بسْط الورق عليها وإعمال الضغط الخفيف حتى تلتقط الورقة بصمة من الألوان ، ويتحكم الفنان فى قوة التأثير اللونى ، ودرجة تحديد المساحات تبعا لقوة الضغط أو لطفه .

وبعد أن يحصل صالح على عدد من الطبعات ذات التأثيرات اللونية والملمسية المنوعة والمتفاوتة فى درجاتها الظلية ، يقوم بقصّها على أشكال مستوحاه من حبات المشربية الإسلامية ، وتوحى بكائنات بشرية شاخصة فى أطوال متباينة ، ثم يتولى إعادة تلصيقها فى تأليف ذى مذاق رصين البناء ، درامى

التعبير ، على خلفية مموهة بدرجات محايدة من الألوان ، ومساحات قاتمة على شكل شريط فى أسفل التكوين ، وقرص بيضاوى فى الثلث الأعلى من الخلفية .

ونتيجة لتفاوت أطوال وعروض الوحدات المقصوصة من المساحات المطبوعة ، وإعادة توزيعها ، فإن إحساسا متميزا بالمنظور البصرى يترتب على توزيع تلك العناصر المتنوعة فى أطوالها ، فتبدو العناصر الكبيرة فى الأمامية ، وتبدو العناصر الصغيرة فى العمق المنظورى ، وتقع العناصر البينية فى مواقعها النسبية بين هذا وبين ذاك .

والعامل المؤثر بصريا ، فى هذا المنظور ، يعتمد على خطوط الزوال الموصلة بين رؤوس العناصر الكبيرة ورؤوس العناصر الصغيرة ، وهى ذات أكثر من خطين للزوال ، إذ تبدو كمجموعة هائلة من الأعمدة أو الأنصاب الشبحية فى فراغ أسطورى .

وحين يلصق صالح عناصره على الخلفية تظهر الأجزاء الملصوقة على مساحات فاتحة اللون أو محايدة أو قاتمة ، وتبدو الأجزاء التى تغطى المنطقة البيضاوية القاتمة أكثر بروزا بفعل خطوط التحديد الناتجة من بروز الشكل على الأرضية .

ويضفى صالح على تلك الأعمال البنائية الطابع الدرامية التعبير نوعا من الوحدة والعمومية ، بأن يستخدم الألوان الزيتية المعتمة والنصف معتمة ، والشفافة ، فى تلوين العناصر والأرضية ، وتتصاعد تشنجات ضربات الفرشاة باللون العاجى على الأرضيات القاتمة ، محدثة فيضا من الموجات العارمة ، تزيد من ضراوة التعبير وتحرك السكون الكامن فى العناصر الملصوقة ، وتعاند الاتجاهات التكوينية الداخلة فيها .

ثم يتحرك صالح خطوة أخرى بعيدا عن « الأيقونية » مبدعا مجموعة من التكوينات الجريئة التى يتخلى فيها عن أى إشارة إلى المنظور أو إلى خطوط التلاشى ، أو إلى خط الأرض . فالعناصر منثورة فى حزمة متضامّة تحتل قلب اللوحة ، تاركة شريطين رأسيين فى الجانب الأيمن والجانب الأيسر ، وتتناوب المساحات اللونية المتباينة مواقعها فى المساحة الأكبر من اللوحة ، فيما يشبه المناظر الجوية للتضاريس والغابات والوديان والأنهار ، كمثل سجادة شرقية طريفة الزخرف ، وإذا ما اقترب المشاهد أكثر من العمل ، وتعامل مع مفرداته الجزئية ، وجد بها معالجة تصميمية واضحة ، فمنها ما يشبه الطيور ، ومنها ما يشبه العمائر المنثورة على وادى النوبة .

وتزيد التكوينات بنائية وتجردا بالتدريج فى أعمال تلك الفترة ، ويتصاعد الاتجاه نحو إبراز التفاعل بين السلبيات والإيجابيات كعناصر اللوحة الأساسية ، وكأنها طبقات متراكمة من سلبيات العناصر التى تضمها للوحات السابقة على أرضية زرقاء قاتمة .

ويستخدم صالح فى تلك المجموعة من الأعمال عائلات لونية ، وتأثيرات سطحية غير تقليدية فى توافق رائع .

ويتحول صالح عن أعماله التلصيقية إلى أعمال زيتية تجريدية تحمل الفكرة ذاتها ، أى الدمج النشط بين التنظيمية البرنامجية البصرية ، وبين التأثيرات المشحونة بالتلقائية والانفعالية فى معادلة رصينة .

وفى عام ١٩٧٥ أقام صالح رضا معرضا عملاقا بقاعة الفنون الجميلة بميدان باب اللوق يضم مجموعة كبيرة من أعمال « الكولاج » ومجموعة أخرى من المنحوتات الانسيابية الطابع تعتمد على معاملات بصرية أساسها تداخل الكيان الصغير داخل الكيانات المهيمنة . وتتخذ تلك المنحوتات هيئات بيضية مصقولة الملمس بها فراغات تحتضن هيئات مشابهة ، ومصغّرة .

اعتمد صالح فى أعمال هذا المعرض من المنحوتات على توزيع الفراغات للتعبير عن العمق ، ولتوضيح المستويات ، وكانت غالبية الأعمال قائمة رأسية ، ومعروضة فى مجموعات سيطرت على الصالة الكبيرة بصورة رائعة .

ويعتبر معرض باب اللوق محركا لكثير من الفنانين المصريين المعاصرين بما احتواه من أعمال تنم عن طاقة فنية ، يبشر بتحول فى المشوار الفنى لصالح رضا .

○ الحلقة الثالثة :

مرحلة الصفاء البنائى من ١٩٧٠-١٩٨٤

انقطع صالح عن المشاركة فى المعارض القاهرية فترة من الزمن ، ثم عاد بنمنمات نحتية نحاسية مخروطة تتميز بالأناقة المفرطة ، وبإثارة الاهتمام بشكل قاهر . إذ تتخذ العناصر المخروطة ، فى تجاورها ، وفى ارتكازها ، على قاعدة بأطرافها السفلى التى تتخذ مظهر الكائنات الفضائية المتأهبة للانطلاق

ومرة أخرى يثبت صالح رضا بنمنماته النحتية المخروطة قدرته على تحريك مشاعرَ المشاهد ، وإثارته للتأمل وللتخيل ، بنفس القدر الذى حركته أعماله الكبيرة بباب اللوق عام ١٩٧٥ ويبدو أن صالح قد أحكم سيطرته على الهيئات والكتل ، وعلى العلاقة القائمة فيما بينها ، فلم يتوسل بضخامة الكتل للتأثير فى المشاهد .

وفى السنوات الأخيرة قدم صالح لجمهوره الفنى مجموعة من المنحوتات القائمة على الخرْط فى المعادن والأخشاب ، تتميز بتمام تشطيبها ، وصقلها الكامل على السطوح المنحنية بانسيابية . وهناك فارق شديد بين القصدية العامدة التلقائية العشوائية ، ولايجب الخلط بينهما فى أعمال صالح رضا خاصة ، فهو يوظف البقع اللونية ، والشذرات الممزقة بسابق أو بدون سابق تدبير ، فى تكويناته بدرجة من الوعى والقصدية . وهو بذلك يستثمر التأثيرات العشوائية للألوان الناتجة عن أسلوب « المونوتيب » وعن التطبيق غير التقليدى للألوان على السطوح ، كما يستفيد من حدود القطع المتوترة للحصول على عناصر جديدة فى وحدات الشكل ، وفى بنية العمل الكلية .

يتناول صالح جميع المداخل والمثيرات التى تتوافر لديه من التعامل مع الخامات ومن الطبيعة الذاتية لتلك الخامات كمصادر لإلهامه ، وكموجهات للتحرر من النمطية الحرفية فى اتجاه البلورة الصافية للبناء النحتى . وبذلك فهو يروض تلك المداخل العشوائية ، وسابقة التجهيز أحيانا ، لخدمة أهدافه العليا فى التشكيل القصدى .

وعليه فإن أعمال صالح رضا بصفة عامة لا تندرج تحت النمط التلقائى أو العشوائى ، كما يتصور المشاهد المتسرع عند تأملها .

والزاوية الثانية لتناول أعمال صالح رضا تتعلق بدرجة زهده عن الإطلال بوجهه على المشاهد من خلال علاماته المميزة ، فى أعمال تحتوى على نتوءات وتنويعات التضاريس النحتية ، وإضافات لونية حادة وفى أعمال أخرى تتميز باختزال التفاصيل والنتوءات ، وتختفى الشرائط اللونية لتترك الأسطح الصافية تتقبل المؤثرات الخارجية التى تنعكس عليها .

فى هذه المجموعة الحديثة من الأشكال أضاف صالح بعدا جديدا على أعماله ، وهو البعد الرابع الذى يتأتى فى انعكاس مظاهر مرئية مكثفة ومختزلة على سطوح المنحوتات المتموجة ، فتتحدّب وتتقعر وتنكمش وتتمدد ، وتنساب الخيالات اللونية المنعكسة على سطوح المنحوت مصبوغة وموحدة لونيا بلون المعدن اللماع ؛ فتحدث تأثيرات بصرية دائبة الحركة مع كل نسمة هواء أو حركة مشاهد .

فالأعمال الجديدة صارت وكأنها ذات خاصة « رادارية » تستقطب الألوان والأشكال والحركات ، وتعيد صياغتها فى لغة « مرموزة » وتعكسها على سطوحها كرسالة « كُودية » إلى المشاهد المتأمل الفاحص .

وهكذا فإن صالح إذ يضع تصميم منحوتاته النحاسية التى يرسب على سطحها طبقة ذهبية لماعة ، فإنه يضع فى اعتباره تتابع مستويات السطوح ومنحنياتها ، فكأنه يصمم قالبا أو سلبية تستحضر العناصر التشكيلية الشبحية ، وتظهرها ، ثم تعسكها على المشاهد بصورة « ديناميكية » متفاعلة .

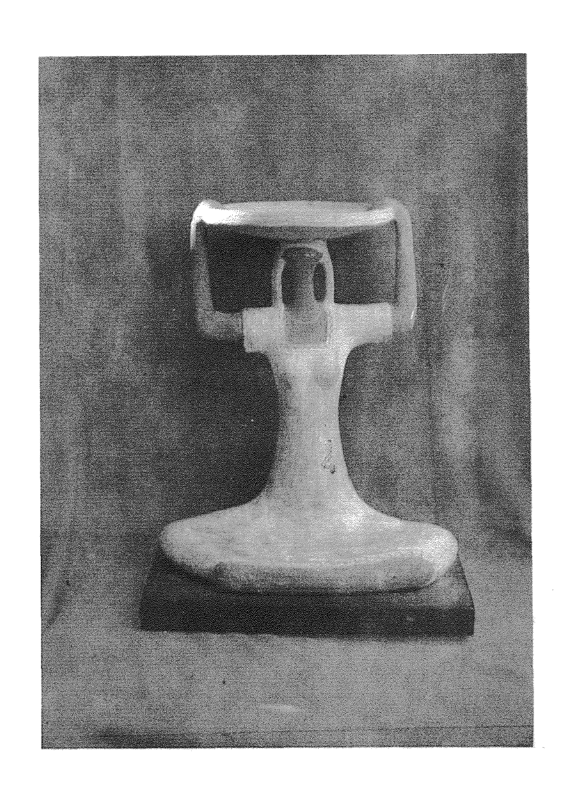
وتتجلى تلك الخاصية الرائعة بصفة متميزة فى أعماله التى تختزل فيها التفاصيل البنائية إلى أضيق الحدود ، حتى لا تجتذب التضاريس المتفاوتة ، والعلاقات المتباينة انتباه المشاهد وتصبح الانعكاسات ثانوية التأثير .

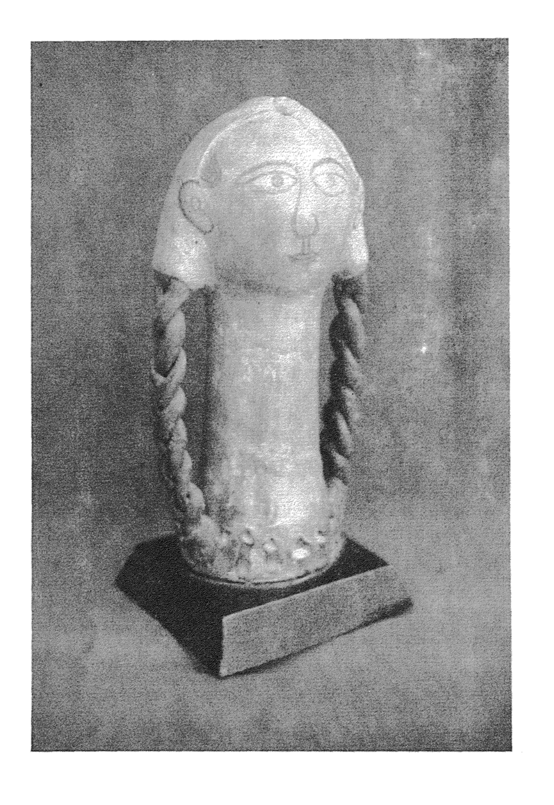
د. مصطفى الرزاز

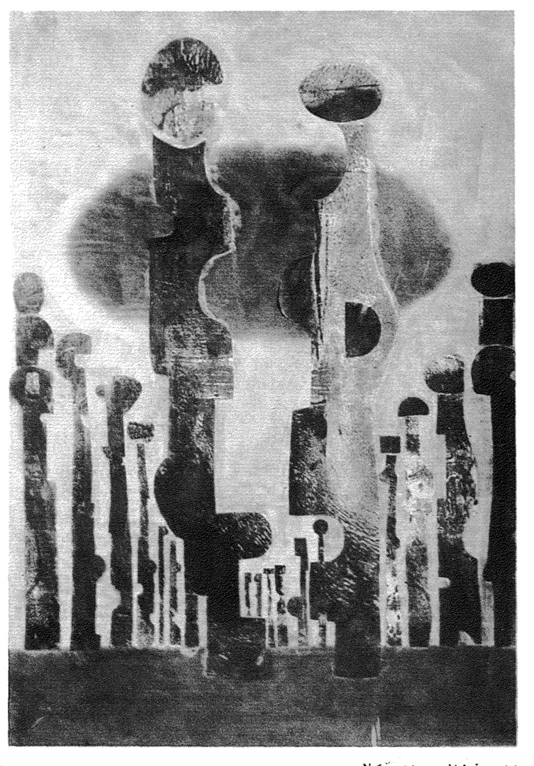
صالح رضا..
المشوار والخطوات



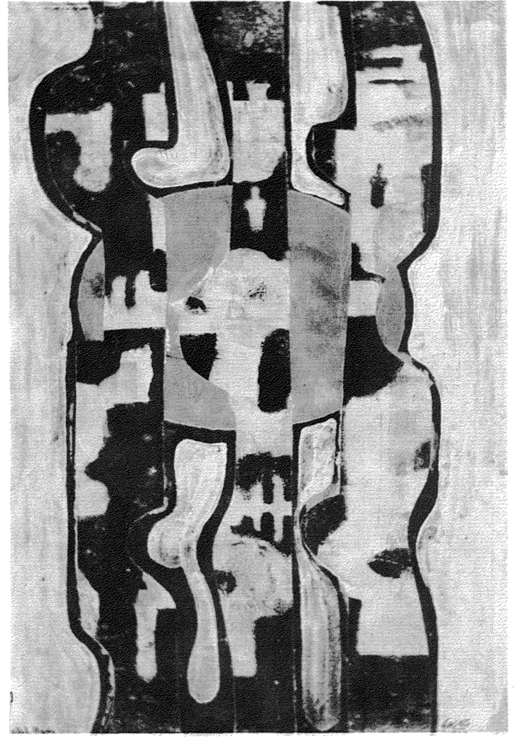
فتاة الريف ــ فخار بالبطانات « تراكوتا »





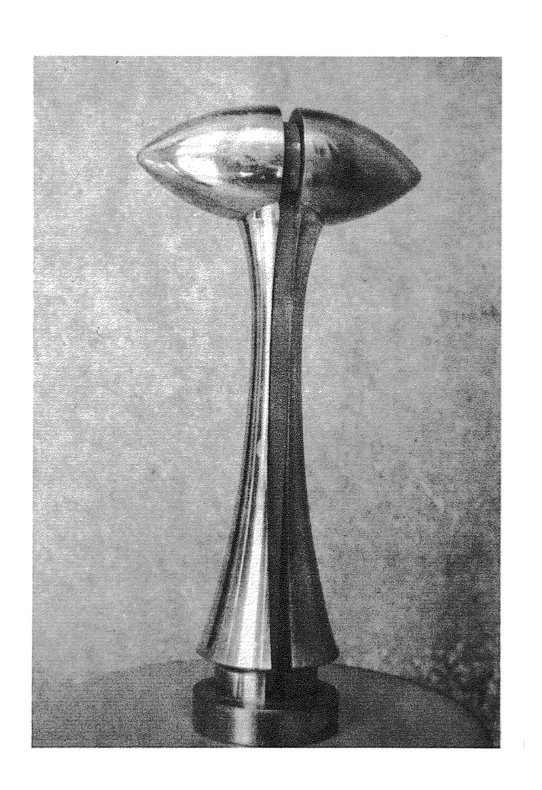


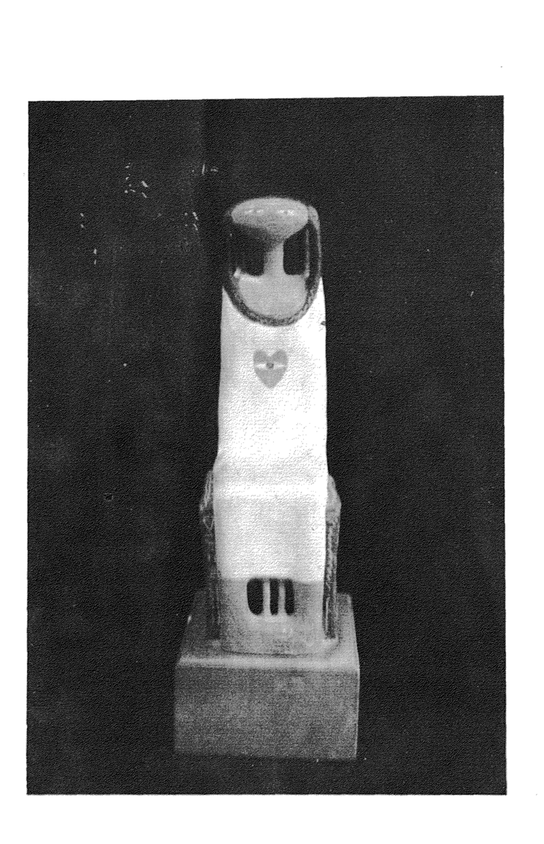
شخوص في فراغ ـ « مونوتيب وكولاج »
١٠٠ × ٧٠ سم

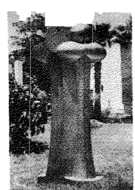
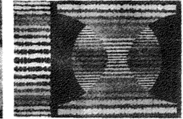


تكوين ــ مونوتيب وزيت

١٠٠ × ٧٠ سم





صورتا الغلاف من أعمال الفنان صالح رضا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥ – ١٩٨٥

الهيئة المصرية العامة للكتاب



مختارات فصول

سلسلة أدبية شهرية

تصدر أول كل شهر

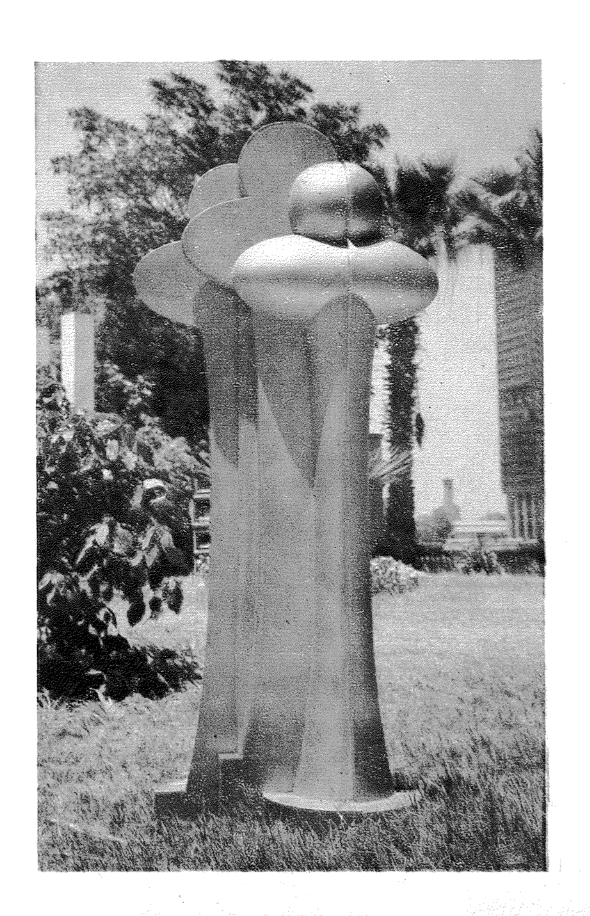
حصار القلعة

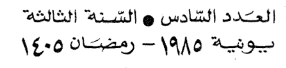
محمد إبراهيم أبو سنة

« حصار القلعة » .. مسرحية شعرية للشاعر الكبير « محمد إبراهيم أبو سنة » . وله مسرحية أخرى بعنوان « حمزة العرب » . وله ست دواوين شعرية هي : « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » ، « حديقة الشتاء » ، « الصراخ فى الآبار القديمة » ، « أجراس المساء » ، « تأملات فى المدن الحجرية » ، « البحر موعدنا » . وله فى الدراسات أربعة كتب .. وتقدم « حصار القلعة » رؤية درامية لفكرة أصول الحكم ، كما تؤكد على مفهوم الديمقراطية ، وتعالج المسرحية حقبة تاريخية تعد منعطفا حاسما فى قيام عصر النهضة المصرية بين عامى ١٨٠٥ ، ١٨٠٩ حين شب صراع بين عمر مكرم ، وخورشيد باشا ، ومحمد على ، صراع بين المثالية والأطماع . وتمثل هذه المسرحية إضاءة واعية للحظة تاريخية ذات أثر بعيد على الحياة فى مصر ، وخطوة على طريق ترويض الدراما للشعر العربى ، وتطويع الشعر العربى ليتسع للدراما المسرحية .

الثمن ٥٠ قرشا

يطلب من باعة الصحف ومكتبات الهيئة والمعرض الدائم للكتاب بمبنى الهيئة




العدد السادس • السنة الثالثة
يونية ١٩٨٥ - رمضان ١٤٠٥



مجلة الأدب والفن



وزارة الثقافة تقدم
على مسرح السلام
المكيف الهواء
شارع القصر العيني
أحمد ماهر
أحمد سليم
فاطمة محمود
أحمد عقل
عرابى
زعيم الفلاحين
نجيب عبده
سعيد الصالح
جمال الشيخ
رفعت حسين
كورال المسرح القناق :
قيادة : منار أبو هيف
تدريب : سيف أبو زيد
موسيقى :
عبد المنعم البارودى
توزيع موسيقى :
د. حسن شرارة
رقصات :
د. عصمت يحيى
مساعدو الإخراج :
أحمد عبد البارى
عبد الحى صالح
المخرجان المنفذان :
أمين بكير
كمال حسين
عادل زكريا
عبد الفتاح ابراهيم
محمد حبيب
سمير الليثى
أنس المصرى
سمير فريد
محمد درديرى
كمال عبد الله
أحمد زيادة
كمال دسوقى
أحمد السعدنى
محسن الصفتى
سهير أيوب
منصور المهدى
صلاح عفيفى
سمير عامر
تأليف الأديب الكبير :
عبد الرحمن الشرقاوى
إخراج :
أحمد زكى
مع عدد كبير من ..
الراقصين والراقصات
ديكور :
ملابس :
صلاح عبد الكريم



مجلة الأدب والفن

تصدر اول كل شهر

العدد السادس ● السنة الثالثة

يونيه ١٩٨٥ - رمضان ١٤٠٥

رئيس مجلس الإدارة

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

نائبا رئيس التحرير

سليمان فياض

سامي خشبة

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

سكرتير التحرير

نمر أديب

مستشارو التحرير

عبد الرحمن فهمي

فاروق شوشة

فؤاد كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا - البحرين ٠,٨٧٥ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٠,٩٥٠ دينار - السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس ١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٥ درهما - اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٠,٨٠٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد . و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشاً

المحتويات

○ الدراسات

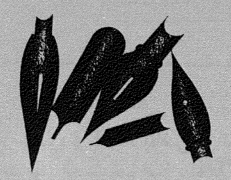
○ الشعر

○ القصة

○ المسرحية

○ أبواب العدد

○ الفن التشكيلى



الدراســات

تنويـــــه

حـدث خطأ غـير مقصود فى العـدد الماضى من المجلة (مـايـو ١٩٨٥) إذ نشرت بهذا العـدد مسرحيـة « الهادم » عن طـريق الخطأ ، بدل مسرحية أخرى كانت مجازة . وقد أسهم فى هـذا الخطأ أن المسرحية لمترجم اعتادت المجلة نشر مترجماته المسرحية والقصصية .

وأسرة تحرير « إبداع » إذ تعتذر فى هذا التنويه عن نشرها لهذه المسرحية ، ترجو من القراء والكتاب التجاوز عن هذا الخطأ غير المقصود ، وتعد ألا يتكرر مثل هذا الخطأ مرة أخرى .

« التحرير »



قراءة لقصص "الجواد الأبيض" .. مخاطرة فى عالم زكريا تامر

شفيق مقار

« لعل الله نفسه يكرهنا »
صهيل الجواد الأبيض

فى حديث مع زكريا تامر ، انطلق ـ لغير سبب معقول ـ متحدثا عن علاقة حميمة له ، بدأت منذ الصبا ، مع الموت . قال مؤكدا إنه تعشّق الجنازات والمآتم ، وهام بها ، وهو صغير . كان ـ محتميا بكونه ولدا فى السادسة أو السابعة لا يقام له وزن فى عالم الكبار ، وبخاصة عندما يكونون مشغولين بجلائل شغلة الحياة كالموت ، والنقود ، والزواج ، وما أشبه . ينفلت داخلا إلى حيث أُسجى الميت ، فيعاينه عن كثب ، ويمعن فيه النظر ، ويتفحصه جيدا ، ويُراقب باهتمام كل ما يفعله الآخرون ـ الذين لم يموتوا بعد ـ بذلك الشخص المسجّى إعدادا لسفرته الأخيرة . وفى خرجة الفقيد ، كان ـ غلاما غولا ـ يندسّ فى صفوف المشيعين ، ويظل يربك خطاهم ، ويدخل فى سيقانهم إلى أن يصلوا إلى القرافة ، ويواروا ميتهم التراب . فإذا لم يتيسر ميّت متاح ، كان يكتفى ـ كلما واتت الفرصة ـ بتحسّس خشب نعش قديم ملقى ولا بدّ بغير احتفال أمام دكانة معلم حانوتى يجلس فى عتمة الدكانة ، يعد حبات مسبحته ، فى انتظار الرزق ، أو خشب لوحة مصفرّة مما يستخدم فى طقوس إعداد الراحل للقاء ربه .

وعندما رآنى تامر أنظر إليه بغير كلام ، حاول أن يعطى المسألة بعداً قومياً ، فقال : « يا أخى عندناالناس لا تخاف الموت . الموت مسألة طبيعية للغاية من شُغلات كلّ يوم . القبضاى يذهب ، وهو ممتلىء بالصحة والعافية ، فيشترى قطعة أرض فى الجبّانة ، ويجعل حفّار القبور يحفر له قبرا فيها على مقاسه ، وينزل فيتمدّد فيه ليجرّبه ،

كما يجرب أى واحد منا بذلة جديدة يقوم الترزى بحياكتها له ، ليتأكد من أنه سيرقد فى قبره الخاص به مستريحا عندما يحين الوقت . » فرسمت على وجهى إعجابا وقلت متأدبا : « سبحان الله ! هذه خصلة نحسد عليها . اليابانيون عندهم خصلة كهذه ، فيما أظن ؟ » .

ولا أعتقد أن ذلك القول راقه كثيرا ، لكنى وجدتنى مضطرا إلى أن أقول شيئا ، مهما كان سخيفا ، لأن محدثى كان جادًا كلّ الجد فى كل كلمة مما قال ، وكأن الخوْض فى تلك المسألة المرذولة كان حتمية تاريخية ، لأنها مسألة حان - فى تلك اللحظة - وقت مناقشتها بمنتهى الوضوح والعمق والصراحة ، وتوقفتْ على استجلاء غوامضها حياتُه وحياتى .

وعندما عدت إلى البيت ، ذاهلا بعض الشىء ، من ذلك اللقاء ، أعدت تفحّص مجموعات قصص تامر ، بحرص وعناية وإتقان ، فقرأت قصصا منها مرتين أو ثلاث مرات ، محاولا أن أفهم فزكريا تامر كشخص عاقل طيب ، ومواطن محترم ، وككاتب - ليس مريضا بالموت ككتاب أوربيين وأميركيين ، وليس - بكل تأكيد - ميتا محنطا ككتاب من عالمنا لاهم لهم الا التأكيد طيلة الوقت بأنهم أحياء يرزقون . فهو كاتب ممتلىء صحة وعافية ، وعدوانية مسنونة الأنياب تصعب كثيرا على المنسحرين بالموت ، وتستحيل بطبيعة الحال على المحتضرين والموتى . والانطباع الذى يعلو فى الوعى على كل انطباع غيره لدى من يُستدرج إلى دوامة هذا الكاتب ، هو أن زكريا تامر مولع بالحياة بشكل غير مألوف ، ومنشغل بالدفاع عنها بشكل غير عادى ، وكلّ غاراته الوحشية على ما حوله ومن حوله ليست إلا هجمات - ما من شك فى أنها تأخذ منطلقها من أن الحياة هِبة ثمينة للغاية - على مختلفِ أنواع الموت والإماتة فى عالمنا الرهيب .

والفنان دائما مدافع عن الحياة دفاعا يتوتّر منحناه الصاعد من المناطحة الدون كيشوتية طيبة القلب ، نقية السريرة ، لطواحين الهواء ، إلى هجمات الهاراكيرى الانتحارية .

وعالم زكريا تامر ساحة قتال . ميدان معركة عنيدة وطويلة . فلنخاطر بدخول ذلك العالم بغاباته ، ووحوشه ، وظلماته ، وكوابيسه ، ومهالكه الكثيرة ، وأحلامه الخضراء الطيبة بعض الشىء التى تعِسّ فى خُضرتها غور وكواسر ، علنا نقف على بعض ما ظل هذا الكاتب صانع الحكايات يتوق إلى أن يفعله بالعالم والناس .

آه لو كنت ملكا !

فى « الأغنية الزرقاء الخشنة » ، يكتشف بطل القصة - وهو عامل متعطل فقير جائع طرد منذ أشهر من المعمل الذى كان يأكل منه عيشا لأنه أتلف آلة من آلاته ، يحمل فى عِبّه سكينا يريد أن ينقض بها فى لحظة غضب على كتل اللحم المتحركة عبر خواء المدينة ، فيغرقها فى حمام دم أحمر - ما أجمله - يكتشف أن الحياة « ملآنة بالمسرّات المختبئة » ، فيبيع السكين لصاحب المقهى مقابل كوب شاى ، ويتمنى لو تُوِّج على المدينة ملكا ليهدم المعامل ، ويحطّم الآلات ، « باسم الإنسان الذى يريد أن يحيا وديعا نقيا طيبا » .

وفى « الرجل الزنجى » ، يعلمنا البطل أن بداخله شخصا زنجيا قابعا ، يحبه بصدق ، ولا يفارقه أبدا ، وأن هذا الزنجى يصيح من الداخل منتشيا « آه ! ما أجمل أن أكون حيا » ، وزيادة فى التأكيد ، يُخاطب البطل ذلك الزنجى اللّابد فى داخله ، فينبهه إلى أن الخريف عاد ، ويقول له : « انظر حولك . آه ما أسعدنى لأنى حى » . وبعدها بقليل ، يخبر ذلك الزنجى بأن « الحياة جميلة ، لكن بعض المخلوقات يشوّهها بقسْوة » .

فى حديث آخر مع « زكريا تامر » ، قال إن أقصى اجتهاد القاص ، فى رأيه ، أن يُحاصر رقعة ما من الحقيقة ، حتى وإن

كانت سنتمترا واحدا يظل يدور حوله ، وينبشه بأظافره ، فى قصصه ، طبقةً وراء طبقة ، محاولا أن يستنطقه .

وفى قصص مجموعة « الحصان الأبيض » كانت رقعة تامر التى حاصرها (وهى بكل تأكيد أكثر اتساعا بكثير من ذلك السنتيمتر الذى تحدث عنه) أرضا دارت عليها معارك ضارية متكررة فى تاريخ الأدب . كثيرون من كتاب العالم خاضوها ، تلك المعركة ؛ بأسلحة متباينة ، وتكتيكات حربية مختلفة ، ومرام استراتيجية حضارية ذات ملامح ومقومات ، تشابهت حينا ، وتنافرت أحيانا . ونعنى كلها معركة الفنان مع نمط الحياة السائد ، وهو فى زماننا النمط الحضرى الصناعى ، لحساب الطبيعة والأرض . والمثل الأقرب الذى يتبادر إلى الذهن فى هذا المجال ، الروائى والقاص والشاعر الانجليزى « ديفيد هربرت لورنس » . فقد خاض « لورنس » تلك المعركة ـ ابتداء ـ من منطلق الرفض للفقر والقبح الذى عاينه فى صباه وفجر شبابه ، فى تلك المنطقة من بريطانيا التى يدعونها بالأرض السوداء (لكثرة ما بها من مناجم الفحم) ، وانتهاء إلى طموحات غيبية ، شبه لا هوتية ، تمثلت فى محاولة إرساء أسس ديانة وثنية بدائية جديدة ما . أما « تامر » ، فله حكاية أخرى .

بطل « الأغنية الزرقاء الخشنة » يتمنى لو بات ملكا ، أليس كذلك ، هذا طموح دائم ومتكرر لدى الفنان والشاعر . فهو لا يكف عن تنصيب نفسه منافسا للحكام والملوك والسادة النُجب . لا لأنه يحب الفخفخة ويتوق إلى بهاء المُلك ، بل لأنه يجد نفسه متخذا موقفه فى مواجهة القائم الراهن الذى يحافظ عليه ، ويؤمن استمراره الملوكُ والحكام ، ويهديه حدسه الأخلاقى إلى أنه واقع متعين هدمه وتغييره ، محتم عليه أن يرفضه ويناوئه ، فيدعى أنه ـ فقط لو بات ملكا ـ مستطيع أن يُقدم بديلا أفضل .

وفى بداية أمره ـ مما تنطق به قصص باكرة كمجموعة « الحصان الأبيض » ـ لم يكن الرفض والتمرد نابعين من وعى سياسى محدد ، أو موقف أيديولوجى ملوّن رغم توق البطل فى « الأغنية الزرقاء الخشنة » إلى جعل سكّينه ـ التى ما لبث أن قايضها بكوب شاى ـ « تستحم فى الدم الأحمر .. الدم الأحمر .. ما أجمله ! » .

هناك نعم بدايات وعى بموقف عداء متأصل فى النفس تجاه السلطة ، يظل يهمهم فيها تقوله شخوص القصص عن كراهية الجدّ والخوف من الأب ، وكرهها له ، غير أن شخوص قصص المجموعة انبثقت من مخيلة فنان أراد أن يكون ملكا ليدْحَر المعامل والآلات وكل تلك الأشياء الضارة ، ويطلق سراح الفقراء الجياع من المدينة الشريرة . « أنا عدو المدينة المجهول » ، يقول بطل « الأغنية الزرقاء الخشنة » « الأغنية الفلاحية التى تموت شوقا للعودة إلى الأرض » والكلمة المفتاحية هنا هى « المجهول » ، أى المغمورة أى الفرد الإنسانى الفريد الثمين رغم فقره وجهله ، وتخلفه الحضارى ، ضائع الهوية ، المُذاب فى كتلة هلامية « كتل اللحم المتحركة عبر خواء المدينة » . فما الذى يريد ذلك الفرد الفقير أن يفعله لو أصبح ملكا ؟ « سأحول المدينة إلى قرية كبيرة » ويفوت تامر أن كل تلك الأشياء المتورمة المنبسطة بغير نظام على الأرض ، فى عالمنا ، ربما ليست فى حقيقة أمرها مدنا ، بل قرى لدغتها ذبابة « تسى تسى » حضارية ما ، فأصابها مرض النوم ، وظلت تتورم وتنتفخ . شخوص قصة تنطق بوعى كهذا . ومع ذلك يظل طموحها أن تهرب من المدينة عائدة إلى « حقول خضراء ممتدة إلى مالا نهاية » إلى « قرى كبيرة » فيها « ساحات فسيحة جدا ، يجتمع فيها كل مساء جميع السكان . آلاف الرجال والنساء ، ليشتركوا فى أغنية تتحدث عن الأرض والإنسان والحب . . . وشيئا فشيئا ، يتحولون إلى أطفال كبار . . » .

فذلك الحالم بأن يكون ملكا يتُوق توقا إلى براءة بدائية ما مضيعه التهمتها المدينة المومس . يتوق إلى التوحد مع « الرجل الزنجى » (أى الكائن البدائى) الذى ظل ساكنا فيه ، مهمها فى داخله .

ولقد كان بالوسع أن نأخذ ذلك الرفض للمدينة (أى لنمط الحياة الحضرية الصناعية) كما لو كان رفضا لزيف النسخ الحضارى الذى تورمت من خلاله مدننا ، فباتت قرى متضخمة تتصنع التقدم ، وتدعى أنها « مدن » معاصرة ، لولا أن أبطال قصص المجموعة بدون استثناء لا يمقتون شيئا مقتهم للعمل .

العمل ، ذلك اللعنة التى تلاحق الناس

حقيقة أن بطل « الأغنية الزرقاء الخشنة » يقول : « ليتنى قطيع من المُدَى المتوحشة المنغرسة فى قلب مدينة لا تعطى أولادها سوى الجوع والتشرد والكآبة » ، فكأنه يرفض التنظيم الاقتصادى الاجتماعى الذى جعل « أولاد » المدينة جياعا مشردين تفترسهم الكآبة . لكنه ما يلبث أن يعلن أنه ، بمجرد أن يصبح ملكا على المدينة « سيهدم المعامل ، وسيجمع الآلات فى مكان واحد ، ليقول لها بصوت كله مهابة وجلال : « أنت أيتها الآلات مخلوقات غريبة جئت من بلاد غريبة ، حاملة إلينا الشقاء » ، وبعدها سيصيح فى وجوه الناس المجتمعين « هيا يابلهاء . . ارجعوا إلى الأرض . إنها الأم الوحيدة التى تعطيكم خبزا وفرحا دون أن تلوث قلوبكم بالكراهية » . ولورنس ، هو

الآخر ، ظل فى كل رواياته وشعره يقول ذلك للناس ، يابلهاء ، عودوا إلى الأرض . لكن لورنس كانت لديه دوافعه السياسية (الفاشية) ، وحوافزه الجنسية ، وطموحاته اللاهوتية . أما بطل « الأغنية الزرقاء » ، فيقول إنه توقّف وحدق فى بناء المعمل الذى طرد منه منذ أشهر لأنه أتلف آلة من آلاته ، فسمع « ذئابا صغيرة رمادية سجينة فى قفص قضبان فولاذية غليظة تعوى بغضب فى أعماقه » ، لكنه ما لبث أن ابتسم وقال لنفسه : « هذا المعمل سيهدم باسم الإنسان فى يوم من الأيام » .

أما بطل « الرجل الزنجى » ، فيسأم « من تلك الحياة العقيمة التى يعيشها » فيرجع للعمل . ولكن ماذا يحدث عندما « تمتد يد لتفتح بابا قديما هجره منذ زمن مديد » ؟ يختنق « الرجل الزنجى » بداخله ، فيجمع لعابه فى بصقة كبيرة يقذفها بازدراء . وبعد دقائق يجد نفسه وقد « انفصل بوحشية عن كتلة ضخمة من السواد المتحجّر الشاهق ، أخذت تهدر بغضب ، وتطلق فى أعقابه عواء حادا كعواء وحش أفلتت منه الفريسة .

وأما بطل « القبو » ، فلا تكف أمه عن تعذيبه بذكر العمل ، ويقول إن العالم جاثم فوقه ، وإنه ـ حتى النهاية ـ سيظل فى قعر المدينة ، وعندما يتذكر أن عطلته قد انتهت وأن عليه أن يعود إلى العمل غدا « يزحف إلى أعماقه قرف يزداد شيئا فشيئا متبلورا فى رغبة التقيؤ » ، وبالفعل يتقيأ .

وفى « رجل من دمشق » ، نلتقى ببطل (أو بالأحرى « لابطل » أو بطل ضد آخر من « أبطال تامر) قد يكون نفس الشخص الذى تقيأ فى القبو ، وقد نبش تامر رقعته فوصل إلى عمق آخر من أعماقها . وعلى ذلك العمق ، تقول لنا الشخصية إن حياتنا « حلم كبير سعيد » . . « فأنا شاب أحمق عديم الفائدة . اشتغلت فى أعمال كثيرة ، كرهتها كلها . « لكن صاحبنا لا يستطيع أن يتجاهل السؤال الذى تستقبله به أمه كلما عاد من الشارع ، فيقفز إلى عينيها السؤال بنبرة ذليلة : « هل وجدت عملا » ؟ ، فيقول « ماذا أفعل » ؟ إنى أقضى كل أوقاتى كما تعلمين باحثا عن عمل » . لكنه يؤكد بعد ذلك أنه يحب كل شىء إلا العمل ، ويصارحنا بأن هوايته المفضلة هى « التثاؤب » .

وبالوسع طبعا أن يفترض أحد أن ذلك كله نقد اجتماعى ساخر ، أو أى شىء مرعب من هذا القبيل ، من جانب تامر ، وبالوسع الادعاء بأنه «ينعى» على الشخوص كسلها ، وتثاؤبها ، ومقتها للعمل المطلوب من كل مواطن صالح تحقيقا لما فيه رفعة الأوطان ، وما إلى ذلك . لكن المرء يمكنه أيضا أن يعتقد أن مثل هذا القول يمكن أن يصيب شخوص « تامر » بهياج فظيع ، ويزعجه هو كثيرا .

ومن الوجه المقابل ، لا يوجد فى منطلق القصص ، وحياة شخوصها ما يبرر لأحد الادعاء بأنها بليدة كسولة بطبعها ، ومغرمة بالتثاؤب . والأرجح أن تلك شخوص مصابة بالعصاب . يأكلها من داخلها شىء مرضى . مقت وحشى فظيع الكبرياء لظروفها الاجتماعية والإنسانية ، وجوع مبهم إلى أشياء لا سبيل إلى أن تتحدد وتنطق ، لأنها ـ تحت وطأة تلك الظروف الاجتماعية والإنسانية ـ أبعد بكثير من متناول اليد ، وربما كان نبعها المقلق المثير للتعاسة (والرغبة فى الموت ، والقتل ، وتمزيق الأوصال فى نفوس تلك الشخوص) كامنا هناك ، على بعد مئات السنين ، فى الوعى الجمعى للسّلالة .

فى قصة « النجوم فوق الغابة » تُحكى لبطل القصة ، وهو ولد مريض يحلم ، « حكاية قديمة جدا . فى يوم من الأيام ، ولد طفل . كبر الطفل ، فصار رجلا ، ثم هرم ، فمات . انتهت الحكاية » . فهل هذا ـ من وجهة نظر الشخصية ـ عدل ؟ يسأل الولد : « ألم يقابل بطل الحكاية عفريتا ؟ » فيكون الجواب : لا ، ولا عفريتا واحدا . ولم يحب أميرة ، ولم ينتصر على جيش الأعداء ، ولم يملك حتى طاقية الإخفاء . فهل يصح هذا ؟ أن يولد ذلك الطفل ، ويكبر ، ويموت ، دون أن يكون فى حياته شىء واحد يبرر وجوده ؟ .

وفى « رجل من دمشق » ، يقال للبطل ، بعذوبة فائقة : « يجب أن تحارب » ، فيقول : « من سأحارب ؟ » فيقال له : « يجب أن تعمل » ، ويكون جوابه : « أى عمل ؟ » ، ويقال له : « يجب أن تمتطى جوادا » ، فيقول : « أنا لا أملك سيفا » ، فيقال له : « كن بُلبلا » ، ويكون جوابه : « صوتى خشن مبحوح» ، فيقال له « طيب ، كن نسرا » ، فيقول : « لقد ولدت بلا أجنحة » ، وفى النهاية ينفجر ، فيفصح عن حقيقة ما به ويقول : « أنا غضب سجين » .

بين الفعل والحلم باللافعل

يشعر بطل « القبو » أنه « تمثال من صخر صلد مغروس وسط ضوضاء مخبولة » ، وعندما تضيق السبل ، وتتسلط عليه مشاعر الخيبة والإخفاق ، فتقنعه بأنه من أشد المخلوقات بؤسا ، لا يجد ملاذا إلا المرحاض ، فيهرب من عينى أمه اللتين تراقبانه بفضول ، وهناك ، بمنجاة ، وراء باب المرحاض الموصد ، يسند خدّه إلى الجدار الخشن الوسخ ، وينتحب طويلا دون خجل .

أما بطل « الأغنية الزرقاء الخشنة » ، فيشعر أنه شىء سائل من الحثالة التى يصبها « نهر المخلوقات البشرية ، عند ختام رحلته ، فى نقاط مبعثرة بمهارة ، مختبئة فى قاع المدينة » .

وعندما يتبع بطل « الرجل الزنجى » شابا وفتاة تملكه شوق إلى رؤية وجهيهما ، وهما يتحدثان عن الحب والزواج ، فيتطلع إليهما وعلى شفتيه ابتسامة كلها محبة وحنان ، تلطمه منهما ضحكتان انطلقتا نحوه كمديتين قاسيتين ، والفتاة تقول للشاب : « هل لاحظت كيف يتطلع إلينا هذا المعتوه ؟ منظره مضحك » .

وأما بطل « صهيل الجواد الأبيض » ، فيقول : « أنا لست سوى مخلوقٍ ما ، ضائع فى زحام مدينة كبيرة قديمة لست دون جوان . لا أملك سيارة ، ولا بناية شاهقة فى شارع لا يسكنه الفقراء . لست بطل ملاكمة أو مصارعة صورق لا يعرفها قراء الصحف والمجلات . . . » .

وفى قصة « ابتسم ياوجهها المتعب » ، يقول من يحكى الحكاية : « ولقد أطعمت لحمى وذكرياتى وأحلامى الهرمة لغربان سوداء حوّمت فوقى فى نهار شمسه باردة هزيلة ، وساعاته كلها مدفونة تحت الرماد المنهمر من جرح رجل بائس مصلوب وسط صخب مدينة كبيرة . وتعاقبت علَى الأعوام الكثيرة ، وأنا راقد على ظهرى دون فرح أو كآبة ، أحملق ببلاهة إلى عتمة موحشة » .

فهى شخوص أصفار ، وحيدة تماما ، عارية من كل قيمة ـ فى أعين أنفسها قبل أعين الآخرين . وبشكل ما ، تذكرنا شخوص « تامر » الغارقة حتى قمم رؤوسها فى محنة واقعة وجودها الفظة هذه ، بشخوص مثلها فى الآداب الأوربية ، كشخصية « بول هيلبير » ، مثلا ، بطل قصة سارتر « إيروسترات » . ولا سبيل إلى محاولة استظهار قرابة ـ أيا كانت تلك القرابة ـ بين شخوص « تامر » وما أبدعه خيال أى كاتب آخر كسارتر أو غيره . فشخوص « تامر » تخصّه وحده ، ولم يكن يمكن أن تنبثق إلا فى خياله ، من واقع « مدينته » هو لا مدينة أى كاتب آخر . إلا أنها ، ككل شخوص الأدب الحقيقى ، تظل قادرة ، من خلال ورطتها المحلية فى زمانها ومكانها وظروفها الاجتماعية والإنسانية ، على الإفصاح عن شىء إنسانى شائع مما فى أزمنة وأماكن وظروف أخرى .

ويإزاء عمومية تلك الخلفية ، تتصف مخلوقات « تامر » فى مجموعة « صهيل الجواد الأبيض » بضرب خاص بها للغاية من العنة الاختيارية . ولا نعنى ـ بطبيعة الحال ـ العنّة التى تقض مضاجع الرجال ، فهى من تلك الناحية شخوص تتصف بفحولة عارمة غريبة ـ بل نعنى عنّة الفعل . فى قصة « ايروسترات » ، مثلا ، التى استلهم « سارتر » فيها مشكلة شخص يونانى مغمور بذلك الإسم ، أراد أن يشتهر ، ويكسر طوق حياة الفرد النكرة المترسب فى « قعر المدينة » ، فلم يجد سبيلا إلى ذلك إلا إحراق معبد افسوس الذى اعتبر أعجوبة من عجائب الدنيا السبع ــ فى تلك القصة نلتقى « ببطل ــ ضد » معاصر يشبه من نواح كثيرة أبطال « تامر » الذين تسكبهم المدينة كالحثالة « فى نقاط مبعثرة بمهارة فى قاعها » . ذلك البطل يمقت الناس . يكرههم إذ يراهم راسخين ملتذين راضين عن أنفسهم ، آخذين فى مضْغ طعامهم ــ وهو فى الحقيقة يخاف منهم خوفا مميتا . ولذلك يشترى ذلك « اللابطل » مسدّسا . لماذا ؟ لأن « حيازة شىء كهذا يستطيع أن يحدث انفجارات وضوضاء شديدة تمنح المرء إحساسا بالقوة » ، إحساسا بالتواجد ، وعدم الانسحاق تحت أقدام الآخرين الذين يقول من اشترى المسدّس عنهم « كنت أعرف أنهم غرمائى ، حتى وإن لم يفطنوا هم إلى ذلك » . وكيف كان لهم أن يفطنوا وهم لم يفطنوا إلى وجوده أصلا ؟ وهو بينهم يشعر بوحدة فظيعة . بأنه قد ترك خارجا ، « انهم يتحابون فيما بينهم ، ويتمسّحون ببعضهم البعض » .

أبطال « تامر » يعانون من ذلك الشعور عينه ، الشعور بعدم التواجد داخلا مع الآخرين ، شعور الشخصية بأنها ملقاة خارجا ، ولا يفطن إلى وجودها أحد . وشعور الحسد والنقمة تجاه الآخرين لكونهم « يتحابون فيما بينهم ، ويتمسحون ببعضهم البعض » أى يُدفئون بعضهم بعضا بالرفقة . وانظر إلى أقصى أمانى بطل « الأغنية الزرقاء الخشنة » . ما الذى تظن أنه سيفعله عندما يصبح ملكا على المدينة ؟ يقول لصاحب المقهى : « سأتزوج من امرأة شاهدتها منذ مدة فى الشارع . امرأة حقيقية . . لقد سرت وراءها مسافة طويلة متمتعا بالحملقة . يالها من امرأة ! هى وحدها عالم كبير سعيد . (عندما أصبح ملكا) سآمر بالبحث عنها وسأتزوجها » . وعندما يقول له أبو أحمد ، صاحب المقهى ، باسما ، محاولا إفساد حلمه : « قد تكون متزوجة » ، ويرد عليه بقوله : « سأقول لزوجها بصرامة : العدالة فوق الأشخاص . أنت تمتعت بمباهج هذه المرأة طوال سنين . والآن دورى أنا المعذب لكى أعرف طعم اللذة والسعادة » . أما ساكن « القبو » ، فتتعاقب أيامه بلا أفراح ، وكلما عاد إلى البيت ، سأل أمه : « هل سأل عنى أحد ؟ » ، فترد عليه الأم ببرود : « لم يسأل عنك أحد » ، فتتملكه خيبة مريرة ، ويحسّ بأنه من أشد المخلوقات بؤسا . لكنه ، عندما يصفق باب القبو خلفه ،

يشعر بطمأنينة غريبة . . رغم شعوره بأنه فى قاع العالم ، فى ذلك القبو ، وأن العالم كله يجثم فوقه . وأما من يروى فى قصة ؟ « صهيل الجواد الأبيض » فيعود ، بعد أن يتشرد طوال ساعات عبر شوارع غريقة فى أضواء واجهات المحال التجارية ، وإعلانات النيون الملّونة ، إلى « غرفة الرجل المتعب ، عديمة الضوء ، الصامتة ، السوداء ، علبة صغيرة من الحجر الرطب » يعود إليها « وَطْواطا هـرما أعمى ، جناحاه محطمان ، مرتعب أبدا من ضجيج المخلوقات الزاحفة حوله على الأرصفة » .

فتامر ، من موقعه هناك فى دمشق ، قد وضع أصبعا داخلية ملتاثة بعض الشىء ، وعديمة الخوف على موضع ذلك « الالتهاب » المتوهج الممتلىء رعبا وصديدا فى النفس الإنسانية ، الذى وضع « سارتر » أيضا ، هناك ، فى باريس ، أصبعه عليه ، من موقعه فى قلب تراث أدبى وفنى يكثر فيه إعمال الأصابع فى مثل هذه الالتهابات الممينة فى الروح . ورغم أن الكاتبين وقعا على ذلك « الثقب » ، إن صح التعبير ، فى الجدران الخارجية للروح ، وأطل « كل » منهما داخلا بعين مقتحمة وفضولية ، فرأى ما يجرى داخلا ، لمدى لحظات ، فإن خيال « كل منهما » استجاب لما اكتشفه استجابة مختلفة . فأبطال « سارتر » عندما يعتصرهم النكد ، والضّنى . وكَرْب الاستلاب ، ينبثقون كرصاصات متوهجة فى فعل مدمر عنيف ــ أو بالأقل ، يحلُمون بذلك ، ويحاولونه . فبطل قصته « ايروسترات » ، مثلا ، يحلم حلما غريبا ، يعاوده لعدة ليال متتابعة : « رأيت نفسى فوضويا أعترض طريق القيصر ، وأنا أحمل آلة جهنمية . وفى اللحظة المحددة ، اقتربت من الموكب ، وانفجرت القنبلة التى كنت أحملها ، فطرنا فى الهواء ، أنا ، والقيصر ، وثلاثة من ضباطه » . وعندما يشترى مسدسه ، يشعر أنه بات من « نفس سلالة المسدس والطوربيد المدمر . لأنى ، أنا أيضا ، سأنفجر مثلها ، ذات يوم ، لحظة أن تنتهى حياتى الكئيبة . فأضىء العالم بلهب عنيف قصير المدى كانبثاق الماغنسيوم » .

حقيقة أن هذا البطل ـ الضد من شخوص « سارتر » لم يفعل شيئا ذا بال . كل ما فى الأمر أنه ـ بعد أن ظل يحلم « بتنفيذ الإعدام » علنا فى خمسة من الناس ، والانتحار بعد ذلك ، لا ينجح إلا فى إطلاق ثلاث رصاصات على بطن رجل بطين ، والهرب بعد ذلك ليختبىء فى مرحاض من المراحيض العامة ، ثم سلّم نفسه فأخذوه إلى قسم الشرطة حيث ظلوا « يضربوننى طوال ساعتين بغير توقف . أشبعونى صفعا وركلا ولكمات فى وجهى ، وظلوا يلوون ذراعى ، ويجرُوننى أرضا من سروالى ، وإمعانا فى إذلالى ، خلعوا عوينانى وألقوا بها أرضا ، وبينما أنا أبحث عنها على أربع ، أشبعونى ركلا فى مؤخرتى وهم يقهقهون ـ تماما كما تصورت طيلة الوقت » . إلا أن ذلك اللابطل « الذى تحسنت أحواله كثيرا منذ اشترى المسدس » ، استخلص من جذب حياته لحظة الفعل المدمر العبثية عديمة المغزى هذه ، ثم انتهى . انطلق « كرصاصة أو كطوربيد » ، وأنهى حياته بتلك الانبثاقة الهزيلة الصغيرة التى انتهت ركلا بالأقدام فى مؤخرته . ولكنه فعل ، فعل الشىء الوحيد الذى كان بوسعه أن يفعله ، متى سلمنا بالمنطق العبثى للقصة .

أما أبطال « تامر » فمن سلالة أخرى . بعضهم يحلم فعلا بلحظة انفجار قصير حاد متوهجة ـ كبطل « الأغنية الزرقاء الخشنة » الذى تطلع إلى لحظة « تتناثر فيها الأشلاء وتستحم المدينة فى الدم » نتيجة لطعنات سكينه التى ظلت أصابعه « تلتف حول مقبضها فى عبّه » ، وهو يقول لنفسه إنها لابد سكين رهيبة ذات تاريخ رهيب ، « ولاريب أنها تعودت القتل » . ثم بعد لحظة ، يبيعها لصاحب المقهى لقاء كوب شاى ، « ويخرج من المقهى » بعد أن تخلص منها ، وهو يشعر « بغبطة ونشوة لاحدّ لها » .

والبعض الآخر من أبطال « تامر » يحلم بلحظة خلاص حادة سريعة ، كبطل « رجل من دمشق » الذى انتابه ضجر لا يوصف من « مسراته الصغيرة » ، فامتنع عن التدخين طوال أسبوع ، واشترى بالنقود التى اقتصدها موسى نصلها أبيض بارد . « هكذا سأموت . طعنة واحدة ، يجب أن تكون قوية وشرسة ، فى القلب تماما ، وعندئذ سينتهى كل شىء ، وتختتم المهزلة بنهاية حزينة » . غير أن ذلك « البطل » ما يلبث أن يؤجل تلك النهاية حتى مقدم الربيع . لماذا ؟ « لأنى أحب الشتاء ، وأريد أن أتمتع بمباهجه ، ثم لتأت بعد ذلك النهاية الباكية » .

وأما البعض الآخر من أولئك الأبطال الضّد ، فيفكر فى الموت تفكيرا فلسفيا ، كمن يروى لنا قصة « صهيل الجواد الأبيض » إذ يقول « لماذا تعيش ، ياسكران ؟ لماذا لا أموت ؟ ماذا سأفعل لو كنت أملك مدنا من ذهب ؟ لو أحبتنى امرأة ، ماذا سأفعل ؟ أظن أنى سأحدق إلى لمعة حذائى الجديد ، وأقول بضجر : أوه . كل الأشياء تافهة وغبية » . سأموت . خطوة واحدة إلى الأمام ، وأهرب من تعب المعمل ، والصياح ، والوجوه القاسية التى تسرق حتى الغبطة الوديعة . سأموت » . لكنه يحلم فقط . يحلم باللافعل . يتطلع إلى لحظة إلغاء رحيمة تُحِسنُ بها عليه يد ما ، ليست يده هو .

وفى قصة « النهر ميت » ، يبصق فى وجه من يروى لنا القصة « مخلوق لا يعرفه ، ربما كان أبلها، ويقول : « اقتلنى ، إن شئت . ألم تغضب ؟ » فيسأله من يروى القصة : « أتحب الموت إلى هذه الدرجة » ، ويقول له ذلك المخلوق الذى لا يعرفه ، والذى قد يكون أبلها : « الموت شهىّ كامرأة ناضجة » ، فيقول له من يروى القصة : « انتحر إذن » ، لكن الأبله يقول : « أنا لا أملك ثمن خنجر يميتنى . ليتنى أملك ثمن خنجر » . وعندما يعطيه من يروى القصة نقودا تكفى لتحقيق أمنيته ، ويسأله : « هل ستنتحر الآن ؟ » يضحك الأبله بمرح ويقول : « سأشترى الآن خبزا ولحما وقنينة نبيذ . الحياة جميلة » .

الرحيل إلى البحار والغابات

فأبطال تامر الضد فى مجموعة « صهيل الجواد الأبيض » ، لا تريد أن تقتل أحدا ، أو تدمر شيئا ، ولا تريد أن تقتل أنفسها ، بكل تأكيد . لأن الحياة جميلة . والشتاء جميل . والمرأة حلوة المذاق ، كثمرة ناضجة شهية متفجرة بالعصارة . كل ما فى الأمر أن تلك الشخوص الكارهة لحياتها ، الهزلية المأوساوية ، تشعر شعورا شبه غريزى ، غير متعقل ، ليست فيه « سياسة » ، ولا آيديولوجيا ، بأنها مظلومة ظلما فظيعا لا يطاق . فالحياة جميلة جمالا موجعا ، وواعدة بمسرات وأفراح ، وخيرات ، ولكن !

وعلى رأس تلك المظالم التى تجعل الشخوص تكره حياتها ، فتحلم بالموت ، وتتمنى لو جاءها صدقة من يد رحيمة ، الجوع والفقر ، أفظع ما فى العالم من ضروب الخِطّة والخسّة واللؤم . بطل « الأغنية الزرقاء الخشنة » يود لو تحدث بحرارة عن « جوع حارتنا القديمة » . الجوع كان طفلا شريرا ، يداه شرستان عذبتا بلؤم فتاة شاحبة الوجه ، اسمها أميمة ، كانت تسكن مع أهلها الفقراء فى حارتنا . . أحببت أميمة على الرغم من أنها كانت تكبرنى بأعوام عديدة . . . كنت أحلم بأن أغدو ملكا لكى أنقذ أميمة من الجوع والفقر » . ومن يروى قصة « صهيل الجواد الأبيض » يقول « بصقت على جوع شنق غيوما من القرنفل الضاحك . . . إله مدينتى خبز حبيبتى جميلة كالخبز » . أما بطل « ابتسم ، ياوجهها المتعب » فيتوقف عن المسير عند أحد المطاعم . « وطفقت أتامل من خلال واجهته الزجاجية النساء والرجال الجالسين وراء مناضد تكدست عليها صحون مملوءة بطعام شهى . وانبثق بغتة جوعى المختبىء فى أغوارى منذ سنين آه ، ياأمى ، أنا جائع » . أما فى « رجل من دمشق » ، فيقول بطل الحكاية إنه أبصر ، فى حديقة إحدى البنايات ، كلبا جميلا يداعبه طفل أكثر منه جمالا ، فسأل الطفل « ماذا يأكل كلبك ؟ » ، ولما قال له الطفل « لحم مسلوق . كيلو لحم مسلوق فى اليوم » ، تمنى من روى ذلك لو قال للطفل « ما رأى أهلك ؟ ضعُوا الطوق الجلدى فى عنقى ، وأطعمونى اللحم . . وحين أضع اللحم فى بطنى ، سأنبح ليس مثله فقط ، بل أحسن من كلاب العالم جميعا » . ويذهب ، حاملا قطة ضالة ، يقرب وجهه من وجهها ، يقول لها : « حياتى بائسة ، ياقطتى العزيزة ، والفقر يشنُق أىّ ومضة فرح قد تعبر قلبى . . غير أنى لن أيأس . . . » .

والحقيقة أن كل تلك الشخصيات المطحونة المدكوكة فى الطين ، والفقر ، والجوع ، تتعامل مع العالم بنوْع فريد من اللّجاجة ، والعناد ، والتشبث ، عبر عنه « الرجل الزنجى » فى القصة التى حملت اسمه بقوله ، مدعيا منتهى الحكمة سيرا على خطى « باسكال » ، بقوله : إن « الإنسان الكامل مزيج من القذارة والنّبل » .

ولما كان الكامل هو الله وحده ، فان المرء يشك كثيرا فى أن طموح تلك الشخوص اتجه إلى بلوغ الكمال أو مشارفته . وما من شك فى أن ذلك « الرجل الزنجى » ، حينما قال ذلك للشخص الذى كان لابداً بداخله ، فَعَل ما فَعَله على سبيل الحذْلقة والتعالُم لا أكثر أو ربما ليغيظ ذلك الشخص المسكين ويفقده صوابه . فشخوص « تامر » فى هذه المجموعة نافدة الصبر ، لا وقت لديها للتفلسف والأشياء المعقدة . كل ما يعنيها أن تفصح عن غُصتها . عن رفضها الغاضب الملتاث لما وجدت أنفسها فيه من كرْب . وأقصى جهدها أن تهرب . والأماكن المفضّلة عندها للهرب هى تلك التى تمثل نقيضا للمدينة : قرية . غيطان . غابة ، أو بحر،حقيقة أنها تحلم ـ فى بعض لحظات الجنون ـ بالثراء والذّهب الكثير الذى تتصور أنه يمكن أن ينزل عليها بغتة من لا مكان ، بغير عناء ، كما فى « حكايات ألف ليلة وليلة » ، كما حدث للرجل الذى فى قصة « ابتسم ياوجهها المتعب » ، عندما خرج إليه من المطعم « رجل أنيق قال له وهو يبتسم « أنت جائع ؟ » ، فقال له « أنا بلا نقود » ، فأخذه الرجل الأنيق إلى غرفة أثاثها ثمين وفاخر للغاية ، وقال له : « إنى أعتبر نفسى منقذك » . أو كما قعد يحلم ذلك الرجل الذى من دمشق ، وهو ملقى فى ذلك المقهى المنزوى : « وراء الطاولة المجاورة يجلس رجل كهل . لأتخيله مليونيرا متنكرا فى تلك الملابس الزرية . (ولأتخيل أنه سياق) ويقول لى : أنت لا تتصور مقدار فرحى بلقائك . لقد بحثت عنك فى كل مكان . أنا رجل وحيد فى هذه الدنيا ، وأملك أربعة ملايين ليرة سورية ، أود أن أهبك نصفها . ومن

الواضح لدى أنك الشاب الذى طالما فتشت عنه ، الشاب النبيل ، الذكىّ ، والشجاع الطيب الوديع » ، فيتمنع ذلك « الشاب النبيل » ، ثم ينتهى بأن يقبل (فى الحلم الذى يحلمه وهو جالس فى المقهى) مليون ليرة فقط ، ويبتسم متسائلا « والآن ، ماذا سأفعل بهذا المليون ؟ » .

أو ، مثلا ، ما حدث لأحمد ، الرجل الطويل الهزيل ، فى قصة « الكنز » مع الشيخ « عبدو » . ففى صباح يوم مميت كغيره ، وباعث على منتهى الملل ، يدق باب أحمد رجل هرم غريب ، يقدم نفسه قائلا إن اسمه الشيخ « عبدو » ، وإن مهنته البحث عن الكنوز ، ويقول لأحمد إن فى حديقة بيته كنزا مدفونا ، تحت شجرة الليمون ، وإنهما ، متى حفرا هناك ، سيجدان جرتين مملوءتين ذهبا ، وإن الذهب كله سيكون لأحمد ، بينما يكتفى الشيخ « عبدو » بالجرتين الفارغتين (اللتين ما من شك فى أنهما - بمنطق الحكاية الخرافية الذى لا يخيب - ستظلان تمتلئان ذهبا ، بطريقة تلقائية ، كلما أفرغتا) . غير أن ذلك لا يقلق بال أحمد كثيرا فهو يقول « ياربى . هل هذا حلم ؟ هل سأصبح غنيا ؟ ألن أجوع ؟ » وبعدها يأخذ فى الحفر تحت شجرة الليمون بهمة ، بينما الشيخ « عبدو » جالس لا يفعل شيئا إلا الدمدمة بكلمات غير مفهومة .

فالشخوص ، كما ترى ، تحلُم بالهرب من الجوع والفقر ، والكآبة والخمود ، من خلال الهلوسة بلقاء رجل أنيق ثرى على باب مطعم ، أو مقابلة مليونير غريب الأطوار متنكر فى صورة شحاذ ، داخل مقهى ، أو مجىء رجل عراف مكشوف عنه الحجاب ، يعرف مكان الكنز المخبوء . غير أن الشخوص ليست بكل تلك السذاجة . ليست من البراءة بالقدر الذى يجعلها تصدق هلوستها الجائعة . ولذا فإن الحلم يتخثّر فى كل مرة ، يفسد ، ويتعفن . فالرجل الجائع فى « ابتسم ياوجهها المتعب » يهذى من الجوع فيختلق لنفسه ذلك الرجل الأنيق الذى يصحبه إلى الغرفة ذات الأثاث الثمين الفاخر . لكنه - وهو يحلم ذلك الحلم - يسمع الرجل الأنيق يقول له : « أحب القتل » . فيقول - مدعيا الذكاء والمراوغة - : « أنا أحب كل التجارب الجديدة » ، ثم ما يلبث أن يستسلم ، فيقول بذل : « سأفعل كل ما تريد » ، ويكلفه الرجل الأنيق بقتل امرأة فى إحدى غرف المنزل ، لأنها تضايقه ، ويدسّ فى جيبه سكينا نصلها براق ، ثم يدفعه إلى باب الغرفة التى توجد بها المرأة . وتختلط الأمور ، فيتذكر الشاب الجائع أمه ، التى كانت تضاجع السكارى ، وعندما تبصق المرأة المطلوب قتلها فى وجهه ، وتقول له إنه جبان ، يخنقها : « بينما تهدر فى مسمعه أغنية الكراهية ذات النغم الشرس » . وعندها يظهر الرجل الأنيق ثانية ، ويقول له : « خسارة . لم لم تذبحها ؟ لم لم تستعمل السكين ؟ هل تخاف من رؤ ية الدم ؟ لاشىء أجمل من دم أحمر مسفوح على لحم أبيض » ، ثم يدسّ فى جيبه رزمة من الأوراق المالية ، ويقول له « عندما تكون جيوبك مملوءة بالنقود ، تصبح المدينة ملكا لك . أنت الآن سيد المدينة المجهول . وباستطاعتك أن تفعل بها ما تشاء . اذهب وتمتع بوقتك » . فالنقود الكثيرة حلم شرير ، يفتح أبواب اللعنة ، ويستدرج الحالم إلى مواجهة مفزعة .

أما الرجل الذى من دمشق ، فلا يطول حلمه بالثراء كثيرا . لأن المليونير المتخفى فى ثياب صعلوك ينهض من وراء طاولته ، ويسحق عقب سيجارته فى المنفضة ، ويجلس الرجل الحالم بالثراء محملقا « لقد دنت اللحظة المرتقبة . إنه قادم . آت إلى طاولتى . لكن ذلك اللعين اتجه نحو باب المقهى ، محطما حلمى ، مسرق الصغيرة . سأضربه،سأشتمه . سأقتله . وإذا ما قابلته مرة ثانية سأقول له إن والده جرذ محترم . لقد أهاننى إهانة لا تغتفر . ماذا يضيره لو تأخر قليلا حتى أكمل تخيلاتى ؟ والآن ، ماذا أفعل ؟ » .

فالحلم لا أمان له . لأنه ليس كثيفا رازحا راسخا كالواقع . الحلم سريع الزوال ، تلازمه تلك اللعنة التى اسمها اليقظة . فهو لا يطول بما فيه الكفاية . الرجل الذى من دمشق يقول : « ما ضرّه لو كان انتظر - » إه ! هذه شمية الحلم .

وهو ما يكتشفه أيضا أحمد ، صاحب الكنز إذ يصحو من هلوسة اللقاء بالشيخ عبدو ليجد أنه فى مستشفى ، ويكتشف أن أحدا لم يطرق بابه صباحا ، وأنه لم يحفر تحت شجرة ليمون بحثا عن جرتين مملوءتين ذهبا . كل ما هنالك أن سيارة صدمته وهو يعبر الشارع ، فتراءى له الشيخ « عبدو » وهو فى غيبوبة . ويبتسم أحمد لنفسه بمرارة من امتلأ فمه ، طوال حياته ، بمرارة الخيبة ومذاق تبدد الأحلام . « إذن لن يصنع امرأة من ذهب . وسيغادر المستشفى بعد أيام قويا كالحصان ، وسيرجع إلى أزقة المدينة رجلا حزينا بلا حبيبة وبلا عمل . وقد تأتى لحظة جوع . . » .

ومع ذلك ، فهل هناك مهرب آخر غير الأحلام ؟ وهل نعجب إذا ما وجدنا هذه الشخوص المحاصرة المطحونة الكارهة لبيئتها الرافضة لواقعها سادرة ، طيلة الوقت ، فى الهرب ، فى أحلام يقظتها ومنامها ؟

ولكن ، إلى أين تريد أن تهرب تلك الشخوص الكارهة ؟ ما الذى يريده نزار الصبى الذى لا يكف عن مناداة أم يبدو أنها ماتت أو تخلت عنه ، فى قصة « النجوم فوق الغابة » ؟ تقول لنا

الحكاية إن الصبى كان « تواقا إلى رؤية سماء كبيرة مرصعة بالنجوم » ـ نجوم متلألئة لا يطاولها العدّ ، ظلّت أمه تخوفه من محاولة إحصائها ، مؤكدة له ، بتلك اللهجة الحكيمة الساذجة المتيقنة من صدق وأهمية ما تقول ، التى نعرفها كلنا جيدا من أيام الطفولة والصبا ، أن « من يعرف عدد النجوم يموت » .

وإذا كان من يروى لنا قصة « الرجل الزنجى » يحتوى بداخله على شخص بدائى يلازمه ويناقشه ويتشاجر معه أحيانا ، فإن الصبى العليل (ولا يجب أن ننسى أن زكريا تامر كتب قصص الأطفال أيضا) يصاحب قردا محنطا أهداه إياه أخوه . ونزار والقرد لا يكفان عن الثرثرة معا وتبادل الحكايات ، فيظل القرد الذى « تطل من عينيه نظرة ماكرة وساذجة فى آن واحد » يوسوس فى سمع الولد بأشياء غريبة مبهمة ، ومبهرة كالأشواق ، مؤكدا له أن « الغابات جميلة جدا ، وكبيرة جدا ، لا صقيع فيها ، ولا حرارة شديدة ، وأشجارها طويلة جدا حتى أن رؤوسها تتحدث ليلا مع النجوم » . فكأنه ، ذلك القرد المحنط الماكر والساذج ، فى آن معا ، يحكى عن أرض « دلون » ، أو « أركاديا » ، أو أى جنة من الجنان الأرضية التى لا صقيع فيها ولا حر شديد . . . ولا حاجة بأحد إلى إتعاب نفسه كثيرا بالعمل .

وكما يحدث باستمرار فى عالم « زكريا تامر » كما نُعاينه ، فى مجموعة « الحصان الأبيض » تلوذ الشخصية بالحلم ، وتتطهر من واقعها بالهذيان . يهرب « نزار » فى وسوسات القرد المحنط . وما الذى يسعه أن يفعله ، ذلك الصبى المسكين ، غير ذلك وهو الذى تحكى له ـ عندما يريد أن يسمع حكاية ـ حدوته « قديمة جدا » وممعنة فى القسوة : « فى يوم من الأيام ، ولد طفل . كبر الطفل . صار رجلا . ثم هرم . ثم مات . انتهت الحكاية . »فهل هذا عدل ؟ هل هذا واقع يطاق ؟ هل يصح أن يولد فى هذه الدنيا ذلك الطفل ، فيكبر ، ويصير رجلا ، ويهرم ، ويموت ، دون أن يحدث له فى حياته شىء يذكر ؟ دون أن يقابل عفريتا واحدا ، أو يحب أميرة ، أو يحقق انتصارا ، أو يملك حتى طاقية تخفيه عن العيون ؟ فيم كان مجيئه إلى الدنيا إذن ؟

فالشخوص معذورة إذا ما ظلت تبصق بسخط . ومعذورة إذا ما ظلت تولى الأدبار . فى قصة « صهيل الجواد الأبيض » يقول « رجل بائس المظهر » لجليسه « العامل المسكين الذى لا يبتسم » إنه « فى النهار بائع أقمشة ، وفى الليل بحار مغامر » . فكيف ولماذا يسافر ؟ « بعد منتصف الليل ، عندما أسلم رأسى للوسادة تبحر سفينتى . آه لا شىء فى العالم أجمل من البحر والسفر والتنقل الدائم . الشراع يرفرف ، وأنت تقف مشدود القامة ، مرفوع الرأس ، تداعب الريح الرطبة خصلات شعرك ، وتنفذ إلى أعماقك رائحة الملح وهدير الموج . ستضحك بسرور وحشى . فكل الأحزان خلفتها وراءك . وعما قريب ستصل إلى مرفأ لم تطأه قدماك من قبل . وهناك ستقابل أناسا غرباء . وستجلس فى حانه تحتسى خمرتها اللاذعة على مهل ، وتصغى إلى موسيقى مدهشة ستخلقك من جديد ، وستعيد إليك طفولتك المسلوبة . وربما رقصت مع فتاة عيناها كبيرتان تصهل فى أغوارهما شهوة مجنونة آه ما أروع الأشياء الجديدة المجهولة » .

وحتى هذا الحلم ، حلم . فالعامل المسكين الذى لا يبتسم ، تماما كالرجل الذى من دمشق الذى حلم بأن الجالس إلى الطاولة المجاورة مليونير متنكر فى ثياب الصعاليك سوف يأتى إلى طاولته وينفخه مليونا من الليرات ، لم يتحرك من مكانه ، ولم يجر بينه وبين « الرجل بائس المظهر الجالس يرشف رشفات ضئيلة من كأسه » أى حديث ، ولم يقل له الرجل البائس إنه بالنهار بائع أقمشة ، وبالليل بحار ، ولم يحك له عن أسفار نصف ليلية . فكل ذلك دار برأس « العامل المسكين الذى يبتسم وهو جالس إلى طاولته وحيدا ، يشرب خمرا رديئة ، ويحلم بأن الشخص البائس الجالس بقربه يحكى له عن تلك الأماكن البعيدة ، والأشياء الرائعة المجهولة . فهو يجرى حوارا داخليا متوهما بينه وبين ذلك الشخص الآخر . وعندما ينتهى البحار الليلى ـ داخل دماغه ـ من وصف أسفاره ، يرد عليه بقوله « السفر يخيفنى . إنى أعشق مدينتى بجنون » . فيقول له البحار الليلى « ياشيخ . البُلهاء وحدهم يفضلون الهدوء » . ويرد عليمهو داخل دماغه ــ بقوله أحيانا أحلم بزوجة وأطفال ومنزل وأتمنى لو يتحقق هذا الحلم » فيقول له البحار « أنت مجنون . ستتحول ببطء إلى دودة ضجرة لا تقدر على الهرب من قفصها الفولاذى . البحر وحده يسعدنى . أترحل معى الليلة » . وعندئذ ، يفيق من حلمه ، ويرفع كأسه إلى فمه ، ويضحك هازئا من تخيلاته « فالرجل ذو المظهر البائس مازال جالسا وراء طاولته يشرب ويحملق ويضحك ضحكته الكئيبة ، ومازلت ملتصقا بمقعدى ، لم أبتعد عنه لحظة » .

ومعظم ما يحدث للشخوص فى هذا العالم الغسقى يحدث هكذا ، داخل الدماغ . أى لا يحدث حقيقة . رجل ما تتصور أنه سيحدث لها ، سيصير مستقبلا ، هناك ، فى نقطة ما بعيدة من الزمان . وأما الماضى ، فذكريات مرض وجوع وموت الأحبة . وأما الحاضر فسير « سكير فى شارع مقفر ، طين متراكم ، سحابة بلا مطر ، وحيدا ككلب الأسواق الأجرب . ستنهض فى الصباح ، فى لحظة معينة . ستتمطى وتتثاءب

بتكاسل . ستغسل وجهك وتمشط شعرك وترتدى ثيابك . ستبصق كهرم مهترىء ، وأنت تسير فى شارع مغمور بشمس النهار الجديد . ثم سيدفنك المعمل فى أحشائه الشرسة . تعب تعب تعب » .

المهوجس الوحيد ذلك « الجواد الأبيض » الذى يذهب ويعود . « وابتهجت قليلا . . لقد عاد جوادى الأبيض . . وارتجف وأنا أسمع صهيله الذى يدعونى إليه ، ولا أقدر على تلبيته ـ فكأننى جثة طافية على وجه مياه نهر بطىء . لكم اشتهيت أن يعود جوادى الأبيض الهارب لكى أمتطيه ، وأترك له العنان ، ليعدو بى طويلا عبر برار لا أفق لها . . البرارى الخضراء التى لا أفق لها كانت تنادينى بشوق . تنادى الرجل المتعب وجواده » .

الهرب إلى ذراعى امرأة شهية

إن كانت الغابة ، والبحر ، وكل تلك الأشياء البعيدة ، أحلاما عصيَّة التحقق ، فهناك الأنثى ، تلك الفاكهة المحرمة الشهية . فى قصص المجموعة تمثل « الأنثى » ، من حيث هى كذلك ـ ملاذا آخر ، فى الواقع تحقّق متاح ، وفى متناول اليد للغاية المشتهاة . فالمرأة ، فى قصص المجموعة ، ليست حبيبة ورفيقة بقدر ما هى أنثى مشتهاه ، بازخة كفاكهة خرافية ، يظل أبطال القصص يحلمون بغرس أسنانهم فى لحمها .

العامل العاطل الفقير الذى أتلف آلة من آلات معمله ـ ربما ليطرد منه ـ يظل يهمهم ، داخل دماغه : أريد امرأة تنام فى الليل لصقى » . وهذا حلم مستأنس ، دارج ، ومشروع . من الذى لا يشتهى امرأة تنام فى الليل لصقه ، بشرط ألا تنكد عليه عيشه ؟ لكن ذلك الحلم يتخذ فى عالم تامر نبرة كابوسية ويقف على مشارف الهلوسة . هلوسة الجائع المحروم الذى باتت كل مشاعره الإنسانية مدخولة بمزاج دموى أقرب إلى مزاج الذئاب : « سيسكرنى صوت أنفاسها . سألمس لحمها الناعم بخشوع ، وأنا أرتجف كأن حد مدية يضغط على حنجرتى . سيغرق وجهى فى ربيع شعرها الأسود . وعندما تنزلق شفتها بين شفتى ، سينتشر فى دمى خوف مبهم »

وبعد قليل ، عندما يحقق هربه من ذكريات الجوع ، وواقع الجوع والفقر ، فى هذيان أن « يبيت ملكا » ، يقول إن عملا من أول أعماله ، عندما يتربع على ذلك العرش الملكى سيكون التزوج من امرأة شاهدها منذ مدة فى الشارع « امرأة حقيقية . وجه كقمر يحتضنه شعر أسود مهدل بفوضى . عينان خضراوان . نهدان مكتنزان يرتجفان إثر كل حركة صغيرة . لقد سرت وراءها مسافة طويلة متمتعا بالحملقة إلى اهتزاز ردفيها » .

وفى قصة « الرجل الزنجى » ، يظل ذلك الزنجى يصرخ بداخل بطل القصة : « قبّلها ، قبّلها ، كفاك ثرثرة ، قبلها » وينصاع الآخر الذى يروى القصة له ، ويقول : « عاد فمى يحاول الدنو من الشفة متوجسا ، وسرعان ما ألتقى بها برقة ما لبثت أن تحولت إلى وحشية وجوع وتمرغ » . ويهمس الرجل الزنجى بصوت متحشرج : « قبّلها ثانية . مرة ثالثة . قبّلها قبّلها . أنا سعيد ، فالمطر بدأ ينهمر فوق تراب الحقول العطشى » . وآنئذ ، يفقد من يروى القصة صوابه ، ويستسلم منساقا على العباب المخمور : « وانحدرت شفاهى إلى نهاية العنق ، ملتقى السحر ، والليونة ، والدفء الخلاّب . رحلة إلى بحيرات ترتجف تحت أقدام شلال من الرعشات المتشنجة » . فهو يحقق شهوة الهرب إلى الغابات منحدرا من عل فى المياه الجائشة لذلك الشلال . . » واستنشقت بشراهة العبير المتصاعد من اللحم الحاره وفقد الرجل الزنجى نبرته الإنسانية وهو يصرخ : تهداها التفاحتان الناضجتان أتوق إلى رؤيتها ، أتوق إلى رؤية الجسد كله فى عريه المذهل . وعندما امتدت يداى ، وعرتا النهدين ، تلاشيت ، وبقى الرجل الزنجى وحده متوحشا ضائعا عبر سهول خاضعة لشمس صيف مجنون ، ولأغنية خشنة ، ولقمر من الشمع الطرى » .

وفى مستهل « القبو » ، يظل الصديق ينصح بطل الحكاية بالابتعاد عن قراءة الكتب ، بينما « شمس الظهيرة تغمر الشارع جميلة كجسد أنثى فاتنة » . ويجرى بين الصديقين الحوار التالى : يقول الصديق « آه ، ما أجمل كلمة فخذ » ، فيقول ساكن القبو « ليتنى كنت غرابا » ، ولا يعيره الصديق التفاتا ، مستطردا فى تأملاته : « لاشىء أشهى من امرأة عارية » ، ويظل الرجل القبوى مصرا على رغبته فى أن يصير غرابا ، فيسأله الصديق : « هل ضاجعت فتاة صغيرة ؟ » ، وبعدها بقليل يحلم ساكن القبو حلما ورديا . تدعوه للرقص امرأة اسمها ماريا . ثم ترقص له ، وعندما تتوقف الموسيقى ، تقف المرأة أمامه ، وتسأله وهى تلهث : « هل أنا جميلة ؟ » ، وفى تلك اللحظة ، بدت له « أكثر جمالا من سماء قرمزية كبيرة ، وارتجف حينما انفرجت شفتاها عن بسمة تسلل إغراؤها إلى أعماقه كموجة عطر ناعمة . واستيقظ نهر دم حار ، وهدر فتيا تحت أنوار بيضاء شرسة ، واستولى عليه حنين متوحش إلى تجرع خمور الإله المجنون المختبىء فى جسدها ، فالتصق فمه

بلحم الكتف العاري ، وطفق يرتشف على مهل لذة وهبته فيضا من ارتعاشات ثملة » .

غير أن الحلم ، كما تعرف شخوص عالم تامر ، لا أمان له . فهو سريع التبدد ، وأحيانا سريع الانقلاب إلى كابوس . وذلك ما يحدث لبطل القبو وهو مستسلم لفيض ارتعاشاته الثملة : « وبغتة ، فوجئت بتبدل بشع ، إذ أخذ لحم (المرأة) يهترىء ، ويتفتت ويتساقط أرضا ، قطعا صغيرة ، كريهة الرائحة . فأذهلني هذا التحول ، وتراجعت إلى الوراء مذعورا ، واندفعت نحو باب الغرفة ، ففتحته بضربة من قدمي ، وانطلقت إلى الخارج ، تتبعني ضحكة باردة طويلة » .

ومع ذلك ، لا تكف هذه الشخصيات عن الهلوسة بالمرأة ، مثلما تهلوس بالغابات ، والبحر . فرجل قصة الجواد الأبيض ، يتناهى اليه ، وهو في قاع اليأس ، صوت امرأة تقول له : « لا تحزن . لحمي الساخن ، سَيُنْسِيك العالم كله » .

والمفزع في هذا الحلم المتكرر ، ذلك « اللحم » ، فهو يقع من السمع والمشاغر موقع اللحم الذي يمضغ « واستنشقت بشراهة العبير المتصاعد من اللحم الحار » . « لحمي الساخن سينسيك العالم كله » . « نهداها تفاحتان ناضجتان » . « سآكل نهدين باردين تنتزعها أظفاري الصفراء من صدر فتاة ميتة » . « هل أقول الصدق ؟ لقد أحببت إحدى الفتيات في يوم ما . أحببتها بقوة مثلما أحبّ الخبز والشوارع » . « أنا غبار . وانهمر الغبار بكثرة ، وتحجر في شكل حيوان جائع منذ قرون ، أطلق عواءه في اللحظة التي دخلت فيها جميلة بنت جيراننا إلى منزلنا لزيارة أمي المريضة . . وتمطى الحيوان الجائع بفرح عندما خرجت جميلة من غرفة أمي ، فسارعت إلى تطويق خصرها بساعدي ، وتمسك فمي بشفتها الطرية » .

فما هذا الذي حدث لشخوص ذلك العالم ؟ حقيقة ان هناك « ذكريات » باهتة غائمة بعيدة في ماض جائع حتى الموت عن حكايات حب صغيرة . بطل « الأغنية الزرقاء الخشنة » أحب ، وهو صبي صغير ، البنت الفقيرة الجائعة التي تقع مغشيا عليها من الجوع في الطرقات ، أميمة . أحبها لأنها وقعت بين يدي ذلك « الطفل الشرير » الجوع ، فعذبها بشراسة ، فباتت عينا أميمة نجمتين « خبزهما قلبه » . لكن ذلك كان في الطفولة وأميمة ، على أي حال ، هربت من الحارة ، « وزعم البعض أنها أمست رديئة السلوك ـ فبات لحمها الأبيض يؤكل في الليل على مناضد من حديد بارد » . وبعد أميمة ، لم يعد حب كهذا . فساكن « القبو » يقول لنا :

« وتذكرت آنئذ سميحة ، الفتاة التي كانت تحبني ببراءة وصدق ، وكان يعذبني بقسوة اشتهائي المجنون لجسدها الذي لم أتمكن من نواله ، على الرغم من أني حلمت دائما بإسقاطه في حريق شبقي ، فتخيلت باستمرار سميحة مغمضة العينين نصف إغماضة ، تلهث مفتوحة الفم ، وتتأوه بحرارة ، بينما يتلوى جسدها العاري الناضج تحت ثقل جسدي المنتصر المغتبط بولادة أفراحه المتوحشة ، وكنت أتوق إلى انسحاق جسدينا في التصاق دبق محموم مملوء باللذة ، وكانت سمحية ترفض رغبتي بفزع واستغراب ، وإن كانت تبتهج وتعانقني بقوة كلما لمست جسدها المكتنز بيديّ الخشنتين ، واعتصرت بين شفتي لحم فمها ونهديها ، وحسبت وقتئذ أن حبي لها سيظل حيا حتى موتي . ولكني نسيتها بعد سنوات ، وأصبحت ذكرى تثير الآن حنقي على ماضيّ الأبله » . وإذ يتذكر ساكن القبو كل ذلك ، « يبصق بسخط » ، ويتابع « زحفه عبر خواء الشارع » .

فليس هناك حب ـ بمعنى علاقة الرفقة الإنسانية التي يضيؤها وهج الجنس . عندما تظهر لرجل الجواد الأبيض المرأة التي تقول له : إن « لحمها الساخن سينسيه العالم » ، يقول لها بذعر مستتر خلف الدهشة : « من أنت ؟؟ » وعندما تضحك وتقول له : « أنا صديقة طفولتك . أتذكر ؟ كان يسعدك أن تلتصق بي بشدة ، وتقبلني بخجل » ، يقول لها ، مغتاظا : « لا تخدعيني . أنت عاهرة عجوز » . وتبكي المرأة ذات اللحم الساخن ، بحرقة ، فيقول لها ، ربما ليطيب خاطرها ، أو ليسكنها عن العويل : « اغفري لي ، أنا أحبك » . غير أن المرأة تستزيده ، وتجعله يكرر لها قوله ، فيقول « أحبك أحبك » ، كاسطوانة جراموفون مشروخة . إلا أنه ، إذ تقول له المرأة ، منتشية بحكاية « أحبك أحبك » هذه : « ألا تشعر وأنت تردد هذه الكلمة بأن إنسانا رائعا سيولد في نفسك » ، لا يقدر على الغش بأكثر مما فعل ، فيصارحها بقوله : « لا شيء في داخلي سوى بعض العناكب والقبور المهجورة » . وفي تلك اللحظة يحدث بينها ما حدث بين ساكن « القبو » والمرأة الراقصة ماريا ـ يتحول الحلم إلى كابوس ، فتنفجر المرأة ذات اللحم الساخن ، والأحلام الرومانسية قائلة . بضراوة : « أنا أمقت القبور . أمقتك أمقت العالم كله » . لا يولد في داخله إنسان رائع . والإنسانية « الرائعة » المشتاقة التي استزادته من كلمات الحب ، انقلبت إلى نافورة كراهية .

والبنت جميلة التي تمطى الحيوان الجائع في داخل بطل « النهر ميت » فرحا عندما جاءت لزيارة أمه المريضة ، ظلت تغمغم ، وذلك الحيوان الجائع يلتهم بفمه « شفتها الطرية » : « أتحبني

المحبى المحبى ؟ » لكنه يقول لها « أنا أحب نجمة زرقاء » ، لأنه لا يجد ما يقوله لها فيجعلها تقف على « كآبة الجريح بعزلته الأبدية » ، فى أرض هى « مقبرة كبيرة » .

ما الذى ظل يحدث لهذه الشخوص حتى باتت هكذا ؟ ظل يحـدث لها الجـوع ، والفقـر ، والملل ، و « التعب التعب التعب » فى معـامل تقتـات على من يعملون فيهـا ، وشوارع لا شخصية لها معـادية ، وغـرف وأقبية كـالقبور . تعـرضت الشخـوص لعمليـة تعـذيب طـويلة لحـوحـة . وفى النهـايـة استسلمت ، تمـامـا كـما استسلم « وينسـتون » واستسلمت « جوليا » فى روايـة أرول « ١٩٨٤ » فى نهاية فتـرة التعذيب الطويلة فى أقبية « وزارة الحب » ، عندما يضعه « أوبرايان » فى مواجهة رعبه الأفظع والأخير : « الجرذان » . . « يفهم بغته أن هناك فى هذا العالم كله شخصا واحدا فقط يمكنه أن يحول ذلك العقاب إليه ، جسدا واحدا فقط يمكنه أن يدفعه ليكون ستارا بينه وبين الجرذان (الموشكة على افتراسه حيا) . وإذ ذاك يأخذ فى الصراخ بجنون ، مكررا : « افعلوا ذلك بجوليا . افعلوه بجوليا ، لا بى . لا يعنينى ما تفعلونه بها . مزقوا وجهها من جمجمتهـا . انزعـوا لحمها من عـظامها . ولكن ليس أنـا . جوليا . ليس أنا . » ، وعندها يدرك المختصون فى وزارة الحب أنه قد شفى تماما ، وبات مواطنا مضبوطا حسب المواصفات ، فيطلقون سراحه . وفى اللقاء الموجع الأخير بين « وينستون » و« جوليا » ، العاشقين اللذين تصورا أنهما ـ بحبهما ومناواتهما ـ سيقدران على النجاة من عملية التسطيح والتبهيم الشاملة ، تقول له « جوليا » : « لقد غدرت بك » ، فيقول لها : « وأنا غدرت بك » ، فترمقه بنظرة مقت أخرى سريعة ، ويفترقان .

شىء كهذا حدث لأبطال « تامر » فى الطريق . حقيقة أننا لم نـدخل وراءهم إلى أقبيـة تعذيب أو سجـون بعد ، إلا أنهم تعرضوا ـ وهم مطلقون السراح يمشون فى الشوارع ويذهبون ويجيئون ـ لعملية تعـذيب طويلة انتهت بهم إلى حيث انتهى « وينسـتـون » و « جوليـا » ـ وربمـا إلى مـا وراء ذلـك . لأن « وينستون » و « جوليا » ، فى رواية « أرول » ، ماتا داخليا . استسلما ، وباتا جثتين . قال كل منهما : عذبوا الآخر فداءً لى ، فانتهى بينهما كل ما كان يجعلهما كائنين حيين ، وذهب كل فى طريقه ، جثة تمشى . أما أبطال « تامر » فتخطوا حتى ذلـك الحد النهائى ، وذهبوا إلى ما بعده : الافتراس المتبادل .

فى قصة « صهيل الجواد الأبيض » ، عندما يهتف بحرارة رجل كهل وجهه مجعد كقشرة شجرة هرمه « البشر طيبون البشر طيبـون البشر طيبـون » ، يود من يـروى القصة لـو ضحـك كمجنون » ، وفى « مكان ما فى العالم سطع قمر نـوره أزرق بارد ، وانسابت موسيقى فظة الإيقاع . كأن ثمة مجموعة كبيرة من الأبواق النحاسية ترسل صراخا وحشيا متحشرجا .

ولكن ، أين الشرير ؟

تكـره شخوص « تـامر » فى مجموعـة « الجواد الأبيض » الآلات والمعامل ، كما لو كانت الآلات والمعامل كائنات حية مستقلة شريرة و « قاسية » وجدت بذاتها ، وتتعامل مع الناس بإراداتها الحرة . وتكره المدينة ، كما لو كانت المدينة غولا قاعدا فى العراء ، موجـودا بذاتـه ، ويتعامـل مع ضحـاياه بـإرادته الحرة .

فلا ذكر فى قصة واحدة لرب العمل (قد تذكر الشخصية عرضا واحدا من وكلاء صـاحب المعمل ، كـما فى « الرجـل الزنجى » : « ما بالك متوقفا عن العمل » اشتغل اشتغل » ، أو للتنظيم الاجتماعى الذى يجعل العمل كريها بهذا الشكـل المرضى لدى الشخوص . هناك ذكر لـ « الأغنياء » ، كالمليونير المتخفى ، فى « رجال من دمشق » ، والرجل الأنيق الذى يطلع للجائع فى « ابتسم ياوجهها المتعب » . لكن اللقاءات بأولئك الأغنياء ، سواء كانت خيّرة ، كاللقاء بالمليونير المتخفى الكريم الذى ينفح الشخصيـة مليونـا من الليرات ، أو مشؤ ومـة ، كاللقاء بالرجـل الأنيق الذى يكتـرى الجائـع ليقتل لـه امرأة تضايقه ، لقاءات تفتعلها الشخصية لتشىّء ما تحوزه ، وتمثل أخيلتها على المسرح الخارج ، كمل لو كانت تسقطها على شاشة خارج الذهن . ولا تثير اللقاءات أية تداعيات تجعل المليونير المتخفى أو الـرجـل الأنيق مسؤ ولـين أخـلاقيـا عـما يحـدث للشخصية . فالشخصية جائعة ، أليس كذلك ؟ لماذا ؟ لأنها لا تملك نقودا . والشخصية متعطلة عن العمل . لماذا ؟ لأنها أتلفت آلة من آلات المعمل ، ربما عن عمد فيما تقوله نواياها المعلنـة تجاه الآلات الشـريرة ، أو لأنها تبصق فى وجـه وكيل صاحب المعمل كيما يعجل بطردها من المعمل ، أو لأنها لا تحب كل ذلك التعب التعب التعب بين جدران المعمل . فالخلاف والشحان هنا مع طريقة حياة ، مع المكونات الآلية والحجرية والمعدنية لطريقة الحياة الصناعية ، وليسا مع تنظيم اقتصادى اجتماعى بعينه . وكذلك الخلاف مع المدينة . فهو خلاف مع طريقة الحياة الحضرية ، مع الشوارع المرصوفة ، والسيارات ، وكل تلك الأبنية الحجرية . فلنتسمع لحظة عـلى ما يـدور فى أذهان الشخوص : « سيدفنك المعمل فى أحشائه الشرسة . . أتنسى رائحة لحم العامل المحترق الذى تساقط عليه الحديـد النارى المصهور المندلق من البوتقة التى أفلتت فجأة من الأيدى التى تحملها ؟ تلك الرائحة هى العالم » .

لكن هذه الحادثة الصناعية لا تعطى الخلاف مع المعمل أى بعد يتجاوز منظور الآلات الشريرة والمعمل الشرس . . « يتجمع ضجيج الآلات ويتحد فى أنشودة واحدة ضارية تقذفنى إلى قلب دوامة مجنونة تفتتنى ، تمزقنى ، ثم تعيد خلقى مرة أخرى بشكل جديد : شيئا مخبولا يتضاءل باستمرار وسط غابة الحديد المزمجر . . سأختنق . يجب أن نبتعد عن هذا المعمل . يجب أن نهرب قبل فوات الأوان » .

وتعلم الشخصية أنه لا مهرب لها فى المدينة ، « فالشوارع كلها مسدودة » . فمن وراء المتاريس ؟ لا أحد إلا الآلات اللعينة . لقد احتلت المدينة ، داخل المعامل ، غابة من الحديد المزجر ، وخارجا فى الشوارع ، سيارات « تدعس رؤوس الناس » ، فتحولت المدينة كلها إلى « كتلة ضخمة من السواد الشاهق المتحجر تهدر بغضب » كوحش . وفى قبضة ذلك الوحش تظل شخوص المجموعة تتلمس وتحاول الإفلات إلى « حياة عجيبة كانت تحياها قبل أن تولد » إلى « مدن وديعة » ، إلى « بحار بلا شواطىء » ، إلى « أدغال عذراء مغمورة بشعاع شمس غاربة » .

تلك طموحات شخوص طحنت إلى أن باتت « غبارا » لم يعد له طموح إلا التشتت بعيدا عن المكان الذى انطحن فيه - فلا وقت أو جهد لديها لتفكر فى : « من الفاعل » ؟ أو « من الشرير » ؟ أو « من الطاحن » ؟!

أحيانا ، ينتابها الغيظ ، تلك الشخوص ، فتتمنى لو « تحول الناس كافة إلى كلاب لا تكف لحظة عن النباح بصورة مزعجة » . وفى أحيان أخرى ، تتسلط عليها أخيلة « الوداعة » ، و « القداسة » ، فتعتقد أنها مستطيعة أن « ترجع مرة أخرى إلى الشوارع ، حاملة فى أعماقها نشوة معلقة بالقمر المتلألىء ، الذى تمتزج عذوبته بدمائها » فتحول الواحد منها إلى « قديس صغير وديع » يتراءى له أنه قادر على أن يجعل البشر يعيشون « ببراءة تنقذ المدينة من التعاسة المتوحشة » .

وفى أحيان أخرى ، تنقلب ، تلك الشخوص ، إلى « ذئاب رمادية صغيرة » ، لنجدها ، بعد قليل ، متمنية لو وضع فى « أعناقها طوق جلدى مقابل أن تأكل اللحم كل يوم » ، وتعد ، إذا ما سمح لها بذلك ، أن « تنبح أحسن من أى كلب » .

رغم المَقت الواضح ، لدى شخوص المجموعة ، للجدّ (الأسلاف ؟) ، والأب (السلطة ؟) ، لا يوجد فى قصص الحصان الأبيض ما يربط بين ذلك المقت ، وأى تمرد على السلطة ، أوما يشير إلى أى وعى من جانب الشخوص بالسلطة الحاكمة فى المدينة ، أى مدينة . لنتسمع لحظة على هواجس الشخوص . « أنا أكره جدّى » . « أتكره جدك » ، « هل شتمت جدّى ؟ قد أكون شتمته ، وشتمت بضراوة عالما لا أملك فيه شيئا » . « أليس لك أقارب » « أبى ميت » . « أنت القاتل » . « لم أقتله . هل أقتل أبى ؟ » « كلنا شاهدناك وأنت تقتله . اشنقوه . اشنقوه . اشنقوه . » .

والأم مطلوبة بلوعة ، لا تكف الشخوص عن مناداتها . لكنها إما غائبة ، أو ميتة ، أو واقفة تنظر إلى عذاب ابنها بفضول وتوبخه لقلة حماسه للعمل ، أو منكرة له . مصرة على أن توصد الباب فى وجهه .

فاليُتم يصرخ فى قصص المجموعة . لكن صرخته لا تتحول فى أى قصة منها إلى صيحة احتجاج سياسى ، أو تمرد اجتماعى على سلطة ما زمنية ، أو روحية ، أو فئة اجتماعية ، غاشمة ، أو خادعة ، أو ظالمة ، وكأن الشخوص ، مصلوبة على يتمها ، متمنية بوداعة لو كانت مستطيعة أن تحيا بغير خبز ، تحلم - بغير قدرة على الفعل أو رغبة فيه - بخلاص تدرك جيدا طيلة الوقت أنه لن يأتى ، لأنه لا يوجد من يخلصها إلا جهدها الخاص وحده ، وهى غير قادرة على البحث عمن يكون مختبئا وراء حيطان شقائها لتخلص أنفسها .

وذلك السيّاف الذى يظهر لمن يروى قصة « صهيل الجواد الأبيض » ، من تظنه ؟ السلطة الزمنية الغاشمة ؟ أم الموت جوعا ؟ .

« أغمضت عينى وأنا أحس بتعب غريب . وفى لحظات سريعة تضاءل العالم ، وتحول إلى حجر ضخم هوى فى الفضاء الفارغ ، لا أرض له ، وبقيت وحدى وجها لوجه مع رجل قبيح أقبل نحوى ، وهو يلوح بسيف متألق النصل . قال : « سأقتلك . هذا السيف قديم له ضحية فى كل ليلة » . قلت : « إنه كمدينتى » . قال : « سأقتلك . ستنقرض الضحايا فى يوم ما ، ولن يبقى سواى . وعندئذ سأكون الضحية لكى يظل السيف محتفظا بفتوته وتألقه . سأقتلك . ستتمتع بلذة جديدة بينما ينزلق النصل الصلب فى لحمك اللين » . . . »

وبعدها بقليل ، يقول : إنه مدينتى خبز » .

وفى النهاية ، هل نصدق الرجل الذى من دمشق عندما سئل عن أمنيته التى يود تحقيقها ، فأجاب بقوله : إنه لا أمنية له ، وإنه شىء فظ ، جاف ، خشن ، غير إنسانى ؟!!

لندن : شفيق مقار

قراءة أولى في قصص "الضحى العالى"

توفيق حنا

فى هذه المجموعة ست عشرة قصة ، يحكى « يوسف أبو رية » عن القرية المصرية (فى ثلاث عشرة قصة) وعن الخروج إلى المدينة .. القاهرة (فى ثلاث قصص) حيث الدماء والمظاهرات فى سبيل حرية الإنسان ، والبحث عن مكان للنوم فى هذه المدينة التى ضاقت بسكانها .. وتنتهى هذه المجموعة تحت « عباءة الليل » ، بعد عذابات الوحدة والتشرد التى تدفع بطل هذه القصة الأخيرة إلى قضاء الليل مع حبيبته فى مقهى .. لا ينام ، ويفتح أبوابه للمشردين ، والساهرين ، والباحثين عبثا عن مأوى وعن بيت ، والذين يلتفون أخيرا بعباءة الليل حتى الصباح ، صباح يوم جديد ، وأمل جديد ، ورحلة جديدة فى سبيل البحث عن الاستقرار والأمن والدفء .

***

وغلاف هذه المجموعة من لونين : الأخضر والأحمر ، ودرجات هذين اللونين عديدة ومتنوعة ، وكل منهما له فروقات دقيقة عديدة .. والدرجة التى اختارها الفنان عبد العزيز جمال الدين من اللونين تعبر عن البساطة والعمق والهدوء .. والبعد عن الصقل اللامع الصارخ .. الذى يؤذى العين والقلب والعقل معا .. واللونان يدلان على مجموعة « الضحى العالى » دلالة بسيطة وعميقة .. فقصص المجموعة ال « ١٦ » تقع أحداثها فى القرية (اللون الأخضر ١٣ قصة) وفى المدينة (اللون الأحمر ٣ قصص) .. بل إن القصة الأولى من قصص المدينة تشير بوضوح وصراحة ومباشرة إلى اللون الأحمر .. وعنوانها « بقعة دم » .

وفى الافتتاحية التى سجلها يوسف أبو رية قبل أن يبدأ الحكاية .. يقول : « فى البدء كان النهر يمشى وحيدا فى الأرض السوداء ... » إلى أن يقول : « وفوق تل يطل على حافة النهر ، تخلقت دار من طين ، عمّرها رجل قُدّ من طمى أخضر » .

هكذا تفتتح البداية فى القرية بهذا الرجل المقدود من طمى أخضر .. إنه آدم (فى سفر تكوين) هذا العالم الذى أنشأه يوسف أبو رية ..

وقصص المدينة تبدأ بالرجل الشهيد « بقعة دم » : « صممت على الرجوع بعد ما سمعت بنزول الجيش إلى الشوارع ، وبعد ما وقع تحت قدمى شاب أغرق الدم قميصه الأبيض » .

وبهذا المدخل التشكيلى من أخضر وأحمر (وأسود) سجلت به « الضحى العالى » و « يوسف أبو ريه » على هيئة سفينة تشق العباب .. إلى إمام ... و (أبيض) سجلت به فى مستطيل أحمر كلمتى « قصص معاصرة ») .. بهذا المدخل التشكيلى .. ومن هذه « البوابة » ندخل إلى عالم « الضحى العالى » .

ومن يبدأ فى قراءة « الضحى العالى » لا يمكنه بحال من الأحوال التحرر من أسر هذا الحديث الذى نستمع إليه من هذا الراوى الخبير بفن الحكى ، هذا الحديث من ذكريات واعترافات فى القرية وفى المدينة عن مواقف ومشاهد ولوحات بأسلوب اعترافى هامس حزين .

(وأقول الحزين لأنى لم أجد فى هذا الحديث فرحة واحدة فليس هناك إلا . . الليل ، والموت ، وصوت الطاحونة)والحديث عن الغرباء والمشردين والمحزونين ، وعن هؤلاء الذين يبحثون فى المدينة عن مكان للنوم ، وللحب ، ولا يجدون إلا هذا الليل الذى يحتويهم تحت عباءته السوداء ليل القرية التى جاءوا منها .

هذا الاعتراف الهامس ، وهذه العبارات بكلماتها البسيطة التى يرددها راوٍ وحيد حزين ليس له فى هذه الدنيا الواسعة أحد ، وإذا وجد فإنه يسير به من مكان إلى مكان ، بحثا عن مكان ، فى تشرد هائم ثقيل .

وهذه الكلمات ــ الافتتاحية ــ التى تتحدث عن النهر ، وعن الرجل الذى من طمى أخضر ، وعن هذه الحواء الخارجة من ابطه الخشن ، وهذه الدار البيضاء فى « الجزيرة البيضاء » ، وكأنها جبّانة كبيرة . آدم جديد وحواء جديدة ، وأبناء وأحفاد يتوارثون هذه الجزيرة ــ البيضاء (الجبانة) وأقول « الجبانة » . . لان الموت فى هذه المجموعة وبخاصة فى قصصها الريفية ــ هو الحقيقة الوحيدة التى يرتاح الراوى إلى وصفها وصفا تفصيليا مسهبا ، وكأنه يريد أن يقول إن الموت هو الشىء الباقى والدائم فى هذه القرية المصرية التى صوّر الراوى مشاهدها ، وشواهدها ، ومواقفها ، وشخصياتها ، وعلاقاتها الإنسانية التى تفتقد الدفء والحنان والحب . .

***

والكلمات ــ الافتتاحية لمجموعة « الضحى العالى » ما هى إلا سفر « تكوين » صغير مركز لكتاب القرية المقدس . . تبدأ الافتتاحية هكذا :

« فى البدء كان النهر يمشى وحيدا فى الأرض السوداء » بهذه الكلمات يقدم يوسف أبو رية هذه الأرض التى نعيش عليها ومنها ، الأرض الواقع ، الأرض ، النهر ، الطين ، الدار ، الجزيرة البيضاء .

والمجموعة بعد هذه الافتتاحية تبدأ بقصة « خبز الصغار » وأنا أتردد كثيرا حين أقول « قصة » ، وسأحاول فيا بعد توضيح سبب هذا التردد ، يقدم فيها الفرن الذى منه يأتى الخبز وفيه يصنع . وفى نهاية هذه المشاهد التى تصور الطفولة وبداية الحياة نقرأ هذه الكلمات التى تقدم هذه الصورة المصغرة للمأدبة :

« جلس الولد على الأرض ، ليقسم الرغيف .
أعطى لكل واحد لقمة ، مضوا يلوكونها بتلذذ
قالت البنت : « والله كأننا غمسناه بعسل النحل »

يريد يوسف أبو رية أن يقول : إن المهم أولا أن يجد الإنسان فى هذه الحياة « لقمة العيش » « الخبز أولا » إذ كيف يستطيع الإنسان أن يكون وأن ينمو وأن يرتقى بدون هذا الخبز . . وما أصدق التعبير الشعبى « لقمة العيش » ، فالعيش « الحياة » لا يقوم إلا بلقمة العيش ، وكل ما يحدث فى عالمنا هذا ، وعلى أرض هذا الواقع من تغيرات وثورات اجتماعية واقتصادية وسياسية ناتج عن هذه العلة الأولى ، وعن هذا السبب الأول . . المطالبة بتوفير لقمة العيش . ولهذا كان من المنطقى ــ فنياً وإنسانيا ــ أن يقدم يوسف أبو رية فى المشهد الأول بعد سفر التكوين . . . « خبز الصغار » ، وبناء الفرن ، وصناعة الرغيف ، وتقسيم الرغيف بين البنين والبنات ، وقالت البنت : « والله كأننا غمسناه بعسل النحل » ، وما أدق وأجمل استعمال « كأن » هنا ، إذ أنها تشير إلى أقصى ما يحلم به الصغار ، أن يغمسوا الخبز بعسل النحل . . والولد الصغير ــ وكأنه برومثيوس ــ يسرق من قفة الدقيق هذه القبضة اللازمة لصناعة الرغيف ، « وأسرع إلى الحوش حيث وجدهم يقيمون الفرن بأحجار صغيرة يلصقونها بطين من بين عنق الطلمبة »

هؤلاء الصغار يعيدون صنع الحياة التى يرون الآباء والأمهات يتحكمون فى صنعها . إنهم يريدون بناء مستقبلهم وحياتهم بأيديهم هم : « . . البنت كانت تجمع أعواد الحطب والقش من حظيرة الدجاج » وكأن هؤلاء الصغار يعيشون ويصنعون الحياة فى جزيرة بعيدة ولا تنتمى إلى « الجزيرة البيضاء » . كان الأولاد يلعبون أولا بصنع أرغفة من الطين ، ولكن « جاءت البنت وقالت : ما رأيكم لو خبزنا بعجين حقيقى » ، حواء هنا تدفع الرجل إلى دخول جنة الواقع من خبز وحرية وعدل « رد الولد الواقف : أنا أحضر الدقيق ، ورد الولد المنحنى : « وأنا أحضر الكبريت » . والضمير الشعبى يلخص العلاقة الإنسانية فى هذه الحياة بكل صورها وأشكالها وتحققاتها فى كلمتين : « العيش والملح » . ونحن هنا نجد الصغار يرتبط الخبز عندهم بعسل النحل . . ولكنهم عندما يكبرون ويكونون أكثر واقعية سيكتفون بالعيش والملح . والإنسان فى هذا المجتمع الشعبى لا يخون أبدا العيش والملح ألا تعبر هاتان الكلمتان عن هذه الصوفية الزاهدة القنوع التى تعيش فى أعماق هذا الضمير الشعبى ؟

فى المشهد الثانى ــ وأنا مطمئن إلى هذه الكلمة أكثر من كلمة قصة ــ نجد طورا إنسانياً جديداً فى لعبة الحياة ، هو الزراعة

فى سفر التكوين يكون خلق آدم وحواء ، وبناء الدار ، وفى

« خبز الصغار » نجد الخبز ولقمة العيش ، وبداية الحياة ، وفى « طفل الطين » نجد الزراعة .

« وعرف الولد أنه لا التراب ولا الماء يثمران الزهرة الخضراء لأنه لم يضع البذرة »

والولد يردد بصوته الصغير بداية موّال أدهم الشرقاوى « منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه » ، يردده وهو يصنع ويقيم عالمه الصغير ، عالما من صنعه هو لا من صنع الآباء . ولا أدرى لماذا تذكرت هنا هاتين الكلمتين اللتين تترددان كثيرا فى هذه الأيام تكرارا مملا ساذجا ومرفوضا : « الأصالة والمعاصرة »

(ولا أدرى كيف يمكن الفصل بين هاتين الكلمتين ولو جدليا أو منطقيا أو رياضيا ؟ فأنا لا أجدهما إلا كلمة واحدة لا تقبل أى فصل أو تجزئة . . ونحن مولعون دائما بهذا الجدل البيزنطى عن الشكل والمضمون وقبلهما عن القديم والجديد)

ومن الطين يصنع الولد أفراد هذه الثورة الشعبية والتى يجسدها أدهم الشرقاوى . . (ألم يكن أحمد عرابى شرقاويا ؟) ولعل بقاء موال « أدهم الشرقاوى » دليل على أن فى أعماق كل فتى مصرى هذا الأدهم . . وإلا فكيف نعلل إعجاب الضمير الشعبى بسيرة هذا البطل ــ عدو الاحتلال والظلم والطغيان ــ وبكل أبطال السير الشعبية الأخرى ؟ وأنا أرى فى هذه الموالد الشعبية التى يقيمها الشعب المصرى للأولياء والقديسين من الرجال والنساء . . ومن المسلمين والأقباط تعبيراً حضارياً لهذه القيم التى يجسدها هؤلاء الأولياء والقديسون ، والتى تعيش فى وجدان وفى شعور وفى لا شعور الإنسان المصرى . . فالمولد هنا هو مولد قيمة تتجسد فى حياة السيد البدوى والسيدة زينب والمرسى أبو العباس وإبراهيم الدسوقى والأستاذ الفرغل (هكذا يدعى) وعبد الرحيم القنائى وابى الحجاج الأقصرى والشاذلى والست دميانة ومار جرجس . . والحسين والشافعى والسيدة نفيسة وغيرهم . . وكأنهم ورثة البطل الشهيد أوزيريس . . أول من علم الناس فى كل مكان الزراعة والغناء وصناعة الحياة . .

من الطين أقام الولد عالما كاملا . . ولما كان الزواج ركنا هاما من أركان هذا العالم فقد أقام بيتا . . وصنع « عروسا » وجعل لها « عريسا » ، وأسكنهما هذا البيت . . ليعيشا فى « تبات ونبات » ويخلفا « صبيانا وبنات » وفى مشهد « الفارس » نجد بداية الشعور بالمسئولية وتحمل تبعاتها وأعبائها . . بداية الرجولة فى حياة هذا الولد . . وأبوه يكلفه بأن يأخذ الحمارة ويذهب بها إلى حيث يحضر لأبيه هذا المخدر الذى يستعين به على نسيان أو تناسى ما يعانيه من قهر وعذاب وإحباط . . انه يريد أن يخدر شعوره بمأساته التى يعيشها . . مؤقتا . . ولكن ليس المهم هنا هدف هذه الرحلة الأولى فى حياة الولد . . ولكن المهم حقا هو الرحلة . . هذه الرحلة السندبادية الأولى . « التيمة هنا هى » نيمة « السفر والرحيل والطريق الذى يمتلىء بالعقبات والمفاجآت والمخاوف . . وكأننا نقرأ سطوراً من « ألف ليلة وليلة » . . أوصى الأب ابنه « بالسير تحت ظل الشجر » وبعد أن « دس فى جيبه ربطة القروش » أخذ يصف له الرجل ــ تاجر المخدرات ــ قال « ستجده ضخما بحجم خالك إلا أن وجه الآخر بشارب يحوط شدقيه : سيسألك عن اسمك ، فاذكر له اسمى ، وإن طلب علامة أخبره أنك كنت معى أول أمس على مقهى المدينة . . . ولا تعط القروش الا للرجل ، فإن أعطاك الشيء ، فاحرص عليه كما تحرص على نفسك » . . . وعندما يصل الولد إلى دار الرجل . . وبعد ان يطرق الباب فلا يرد عليه أحد ، تقول له العجوز : « إن صاحب الدار قد قبضت عليه شرطة المدينة صباح هذا اليوم » . . .

وكم كانت رحلة العودة قاسية ورهيبة فى الطريق الذى زحف عليه الليل . . بكل ما امتلأ به من أشباح ومن رعب ورعدة . . وينتهى المشهد بهذا اللقاء مع أحد لصوص الليل الذى يعيشون فى هامش القرية . . « ولما صار الوجه فى الوجه رأى الشارب الكثيف المتدلى ، والعيون المظلمة العميقة كعيون البندقية ذات الروحين . . لطمته اليد القوية فصرخ الصرخة التى اهتزت لها فروع الشجر ، وماء المصرف ، وتراب الطريق »

وبهذه الصرخة تنتهى الرحلة الأولى فى حياة هذا السندباد الصغير وفى طريقه الطويل . . الطويل بكل ما فيه من مغامرات وأخطار وأسفار . . وفى نهاية هذا الطريق ينتظره الموت « هازم اللذات ومفرق الجماعات » . . وفى مشهد « الصبى والعانس » نرى يقظة الجنس ومولده فى حياة الصبى وتجربته الجنسية الأولى . . وكأن هذا المشهد يقدم لنا رحلة لاتقل قسوة ورهبة عن رحلته السابقة إلى المدينة وفى الليل الريفى المخيف . . رحلة فى أعماق الشعور واللاشعور بكل الرغبات المكبوته والمحرمات والنواهى . . وما أشد قوة هذه العلاقة التى تقوم بين صبى يملك فى أعماقه رغبة تبحث عن وسيلة لإشباعها . . وهذه العانس التى تتملكها رغبة فات أوان إشباعها ـ أو يكاد . . هذا اللقاء المدمر المزلزل بين اشتعال رغبة وليدة . . وبين إحباط آمال ورغبات لم تجد فرصة للتحقق . .

وهكذا وجدت نفسك معها فى ليلة من الليالى ، أو ذات قيلولة كالتى تضطجع فيها الآن ، كما وجدت جسمك الذى تكون بلبن أمك ، أو ملامحك التى ورثتها عن آبائك وأجدادك »

وفى المشهد الخامس « الضيف » تنتقل بنا كاميرا يوسف أبو رية إلى البيت الريفى بكل شخصياته وتقاليده وعاداته وأعرافه . . . لقاء بين هذا البيت الريفى وضيف يطرق الباب . . وأحب هنا ان أقدم نموذجا لأسلوب يوسف أبو رية . . هذا الأسلوب السلس فى كلماته وجمله .

هذا الأسلوب السينمائى فى لقطاته ومشاهده . . ولهذا ترددت فى استعمال كلمة قصة ! . وآثرت كلمة « مشهد » لنقرأ معا افتتاحية مشهد « الضيف » : « لما طرق علينا الباب ، قامت أختى وفتحت له ، وأمى جاءت من آخر الدار ، مسحت يدها المبلولة فى طرف طرحتها ، وسلمت عليه ، فتحت باب حجرة الجلوس ، وأدخلته ، ثم طلبت منى أن أصعد الكنبة لأفتح الشباك المطل على الحوش ، غمر الحجرة ضوء شديد ، وبقعة الشمس سقطت على الصورتين المعلقتين على الجدار »

هذه لقطة كاملة . . يرى القارىء — بل يشاهد — بمعنى أدق — كل ما تحتويه هذه اللقطة من مواقف وحركات وظلال وأضواء . . وهذا الضوء الذى غمر الحجرة ألا يترجم ترحيب ربة البيت وكأنها تقول للضيف « نورتنا » ؟ . . وتعبر هذه اللقطة عن هذه اللغة السينمائية التى تقوم على الاقتصاد وعلى التركيز وعلى التعبير بالحركة . . وبالفعل . . وبالصورة . .

وهذا المشهد يقدم لنا هذه العلاقة الاجتماعية الدقيقة التى تقوم بين البيت المصرى والضيف — هذا الطارق على الباب — ذلك لأن دخول ضيف إلى بيت مصرى — بل وكل بيت — يبرز لنا حشداً من القيم الاجتماعية الاقتصادية التى تقوم على الترحيب والحفاوة والكرم . . اقرأ هذا الفعل الماضى الذى استعمله يوسف أبو رية لوصف انطلاق البنت لاستدعاء أبيها من الطاحونة « وأختى كانت (أضع خطا تحت « كانت ») قد جرت إلى الطاحونة لتنادى على أبى » وكأن كل شخصية من شخصيات هذا البيت يحفظ دوره جيدا فى هذه المسرحية الصامتة من مشهد واحد . . فالبنت انطلقت دون أن يطلب منها . . « كانت قد جرت » . . إذ لابد أن يكون رب البيت حاضرا لاستقبال الضيف . . وكأنها قواعد هذا الإتيكيت الشعبى غير المكتوب . . هذا الدستور الأخلاقى الاجتماعى فى أعماق الضمير الشعبى . .

وفى مشهد « المحاولة » يقودنا الراوى فى رحلة إلى اللاشعور الريفى بما يزدحم فيه من رغبات ومحرمات وانحرافات جنسية شاذة . . يعود بنا الراوى إلى ذكريات بداية مراهقته . . يقودنا إلى الجبانة حيث يعيش كائن هامشى شاذ وحيدا فى مقبرة اتخذ منها بيتا . . إنها رحلة سندبادية أخرى إلى الجبانة . . بل إلى الجحيم . . ويبدأ هذا المشهد بهذا الأسلوب السينمائى الذى يصور الجبانة والطريق إليها تصويرا دقيقا بكل تفاصيله . . وكأن هذا المشهد جزء من سيناريو مكتوب بلغة سينمائية حديثة . . سيناريو للقرية المصرية التى يلعب فيها الموت دورا بارزا أخلاقيا واجتماعيا واقتصاديا وروحيا . . وكأن هذه القرية تعمل وتعيش للآخرة وكأنها سوف تموت غدا . . ونحن هنا — أمام الموت — أقرب إلى حياة وسلوك المصريين القدماء الذين كانوا يبنون بيوت الحياة الدنيا من الطين . . ويشيدون بيوت الأبدية — من الحجر الباقى حتى اليوم . . لنقرأ معا هذه الافتتاحية :

« بعد أذان العصر ، تركت الشوارع التى نامت فيها ظلال الدور ، واتجهت إلى الطريق الأسفلت لأعبر الكوبرى الصغير ، وأسير على شاطىء الترعة التى تدور من بعيد حول البلد ، فأذهب إلى الجبانة ، هناك الكافورة العالية التى ترمى ظلها على مقبرة الجد »

كان الهدف — إذن — هو زيارة مقبرة الجد . . وهذه الرحلة هى الأولى التى يقوم بها بنفسه ومن نفسه دون توجيه من الآخرين . . إذ أصبح الصبى مراهقا صغيرا . . يذاكر الإعدادية . « ولما وصلت مقبرة الجد ، وقفت فاردا كفى ، ورحت أردد الفاتحة بهمس ووجد شديدين » . . ثم أخذ هذا الصبى يحكى للجد — النائم فى مقبرته — ما حدث فى الدار بعد رحيله . . عن هذا الشجار والخلاف بين الأخوال . . واستيلاء الخال الأصغر على الدار وطرد الخال الأكبر . . ثم يقول للجد — وكأنه يسمعه — فى براءة وفى حزن عميق :

« يا جدى . . أمى تبكى عليك وكل ليلة تقرأ لروحك الفاتحة ، وتراك فى المنام راقدا بقميصك الأبيض على سرير من الحرير الأخضر تحت تكعيبة العنب » ثم يستأنف حديثه : « وعندما تقترب منك ، وتبكى ، تملس بيدك على شعرها ، وتأمر الأولاد الذين يرفرفون حولك بالأجنحة الشفافة ، فيجمعون لها العنب ، وتمسح لها دموعها بطرف قميصك ، وتقول لها : خذى . . خذى العنب للأولاد »

ما أرق صورة الجنة فى خيال هذه الريفية البسيطة الطيبة ، فى هذا المنام (هذه الكلمة الشعبية الدقيقة التى تعبر عن الحلم) الذى يصور آلام الأم وأحزانها وأحلامها بعد موت أبيها — وبعد هذا اللقاء الدامع الحزين بين الصبى والجد يظهر فجأة هذا الكائن الهامشى الذى يقوم بحراسة الجبانة . . يظهر فى صورة مفاجئة كما يحدث فى الحواديت الشعبية « انتبهت على صوت قدمين تدوسان الورق الجاف المنثور بين المقابر . . وكان هو ، يقبل مبتسما ومظهر أسنانه الصفراء بين شفتيه الغليظتين اللتين ينبت حولهما شارب كثيف مشتبك بشعر الذقن الخشن . . »

ويبدأ حديث طويل بين الصبى وهذا المسخ المشوه المنحرف .

وفى أثناء الحديث يسأل الصبى :

ـ ألا تخاف عفاريت الليل ؟
ويكون الرد
ـ ما عفريت الا ابن آدم !

ويصف الراوى هبوط الليل على القرية :
« كانت الشمس قد غابت عن السماء ، وانعقدت فى الجو كتل الغبار ، والحقول من بعيد بدت فارغة ، والزرع صار ممتدا فى وحدته ، والشواهد صارت موحشة ومخيفة »

ويصاعد الحديث بين الاثنين حتى يقترح عليه هذا الحارس الليلى أن يقضى الليل معه فى مقبرته ـ بينة ـ حيث يعيش وحيدا . . ثم يحاول إغواء الصبى ويدفعه إلى داخل المقبرة ليحاول اغتصابه شاهرا فى وجهه مطواة . . ولكن الصبى يتمكن من الهرب . . ويقفز من شباك المقبرة : « وارتميت على الأرض وشعرت بحريق النار فى صدغى ، ولكنى قمت شادا كل عضلاتى ، أجرى فى منعرجات شوارع الجبانة الضيقة . . . . وهو كان فى عفرة التراب يصرخ من ورائى . . . والمطواة كانت فى قبضته ، وكنت لا أرى شيئا أمامى . . وعلى طول الطريق كان الناموس الذى هاج مع قدوم الليل يضرب وجهى »

وهكذا انتهت هذه الرحلة السندبادية الثانية بالهرب من عفريت الجبانة . .

وهذا المشهد فى الجبانة يفتتح المشاهد التالية التى يصور فيها الراوى الموت . . بكل تحققاته وبكل طقوسه وتقاليده وأعرافه فى القرية المصرية . .

فى مشهد « ليل النهر » يقدم لنا يوسف أبو رية مشهد انتحار فتاة ريفية . . غرقا . . ونذكر ونحن نقرأ أو نشاهد هذا المشهد انتحار « أوفيليا » فى مسرحية « هاملت » يقول الراوى « رأيت جسما طافيا على سطح النهر . . . . كان وجها مستديرا ينساب وراءه شعر طويل يتماوج فى الماء ، باقى الجسم كان غاطسا فى العمق . . . . فقط الوجه والشعر الطويل المتماوج » . تصور هذه القصة ـ المشهد فساد العلاقات الإنسانية فى القرية المصرية وتحكم الآباء واستبدادهم وقسوتهم . . فتاة ترغم على الزواج من رجل لاتعرفه ولاتحبه وتندفع إلى الانتحار . . احتجاجا وهربا . . وفى مشهد « التجلى » يبدو الموت فى سطوره الأولى :

« حين طردت النفس الأخير ، وسكن صدرها ، انسحب ضوء العين ، صرخت النسوة ، ومدت واحدة منهن أصبعين يسبلان الجفنين ، ويسدلان الطرحة البيضاء على الوجه الذى صار أصفر بلون المصباح المعلق على الجدار »

وفى هذا المشهد يبدأ خط الحب فى الظهور . . يسير موازيا لخط الموت . . فالراوى يريد لقاء البنت التى يحبها ، ولكن أمه تقول له :

- خالتك مريضة . . واجب نزورها .

ويصور الراوى مشهد الموت وما يرتبط به من طقوس وتقاليد شعبية . . « الصوات » وهذا الحديث الخافت عن الميتة . . والنسوة « ينتشرن على الحصير يمصمصن شفاههن ، كانت تخرج منهن أصوات مكتومة متشنجة ، ثم بدأن يحكين عن أمواتهن . . . »

ثم يسجل كلمات أمه وهى تعدد :

ديرى المخدة يمين
مانتيش غشيمة يابنتى
زاد على النين
ديرى المخدة شمال
مانتيش غشيمة يابنتى
زاد علىّ الحال

ثم يسجل الراوى مناما (حلما) عن الجنة والنار . . يقول :

« رأيتنى صغيرا جدا بين يدى الله الجالس على عرشه المضىء ، على يساره سور عال تطل منه ألسنة اللهب المرعدة ، وعلى يمينه سور تطل منه أغصان العنب المثقلة بالثمار »

وفى نهاية هذا المشهد يبرز من جديد خط الحب بعد أن طغت عليه كلمات العديد التى يقطعها من حين إلى حين الصوات يرتفع وكأنه ألسنة لهب . . وبعد كل الطقوس التى ترتبط بالموت والتى تنتهى بالدفن وآيات القرآن الكريم . . بعد هذا كله يظهر الحب . . ويقول الراوى بعد أن ترك صف الرجال المتلقين العزاء ودخل عند النسوة . . و « هناك عثرت عليها بينهن تخرط البصل ، ودموعها غطت العينين الجميلتين ، وسالت على خديها اللذين طلع عليهما ورد أحمر » . . وكانت هى الحبيبة التى تواعد معها على اللقاء « الليلة . . فى نفس المكان » وينتهى المشهد بهذه الكلمات التى تعلن انتصار الحب على الموت فى قلب الراوى « فى آخر الليل كنت بين الجدارين المهدومين فى انتظارها »

ونصل بعد ذلك إلى المشهد ـ القمة . . والذى اتخذه يوسف أبو رية عنوانا لمجموعته القصصية . . « الضحى العالى » . . والضحى توقيت ريفى . . فالقرية تعرف الوقت بحركة الشمس . . الفجر والظهر والعصر والمغرب والعشاء والضحى يقع بين الفجر والظهر . . ويشير إلى فترة نشاط القرية . . ويقدم الراوى هنا مشاهد لموت الجد . . فى افتتاحية وثلاث حركات ونهاية . .

فى الافتتاحية يتحدث الخال إلى حفيدة هذا الجد التى تدعى أسماء (وهو من الأسماء الحبيبة إلى صاحب هذه المجموعة) عن

الجد وهو فى قمة صحته ونشاطه .. وهو يشارك فى عرس الأم .. ويقول لها بعد خمسة شهور من زفافها وهو يشير إلى بطنها : « ولد إن شاء الله » .. وكان هذا الوليد بنتاً هى أسماء .. إن القرية تنتظر دائما ولدا .. لأن الرجل هو رب البيت وحاكمه والمسيطر على أقدار البنين والبنات . والحركات الثلاث تصور مراحل نهاية الجد ..

الحركة الأولى تمثل وحدة الشيخوخة « انسحب الجد إلى حجرته ، وقعد على كنبته ، ساندا رأسه على كفه ، لا يجيب » والحركة الثانية تصور صدمة أخرى فى شيخوخة هذا الجد .. ذلك أن « إدارة الآلات البخارية تأمر الجد بغلق الطاحونة .. وذلك لأن الشروط الصحية لم تعد متوافرة لها ، فهى تقع وسط المبانى » .. ويقول الراوى وهو يخاطب الحفيدة عن الجهود التى بذلها هذا الجد ، رغم شيخوخته ، فى سبيل إلغاء هذا الأمر . « ظل جدك ياأسماء ، رغم هيكله الهزيل ، يتردد على المكاتب وراء الأوراق .. »

والحركة الثالثة مرحة وسريعة .. وتبدأ بهذا المشهد :

« دخل يوما بعد أذان الظهر ، مرق من الصالة إلى الحجرة بآخر الدار ، كانت جدتك وأمك بين الأوانى يلفان أوراق الكرنب على الأرز ، والوابور يجلجل متداخلا مع تكتكة الطاحونة » .. جاء الجد فرحا يحمل هذا الخبر السعيد ، أن الإدارة سمحت بأن تعمل الطاحونة « على أن يقوم صاحبها ببناء جدار حول وابورها يمتص قوته فلا يهدم دور الجيران »

وبعد ذلك انهار الجد .. ومرض .. وعجز عن تأدية صلاة الفجر .. وذهبت إليه الجدة .. وتسأله :

– حاج .. مالك ؟

فنقل رأسه جهتها ببطء

– هاتى بق ميّه

وتصور هذه الحركة بداية النهاية

« بعد يومين أيقظوه ، فلم يستيقظ .... ظل فى غيبوبته يردد أنفاسه بجهد وبطء شديد ، فجعلوا السرير بعرض الحجرة ، لتصبح رأسه جهة القبلة »

ويصور لنا الراوى لحظة خروجه ليلا مع الأب لإحضار الطبيب : « كانت الغيوم سوداء مكدسة فوق البيوت .. » ثم النهاية « بعد أن غادر الطبيب الدار بساعة ، انطلق صوات العمّات حول الجسد الذى سكنت أنفاسه »

وبعد هذه الحركات الثلاث .. تأتى نهاية هذه المرثية .. ويصور الراوى مشهد النهاية بعد موت الجد :

وما إن تفجر نور الشمس الذى سقط على زجاج النافذة حتى تجمع الرجال خارج الدار ، ووقف النعش على الباب ، ينتظر الجد الذى حمل على الأكتاف لتفرغ حجرته من وجوده المهيب .. ولتنتهى صلاة الفجر .. وليبدأ اليوم من الضحى العالى » .. وكما قلت سابقا إنى أرى فى هذه القصة .. المشهد ، قمة الحركة والنمو فى هذه المجموعة من المشاهد التى يتكون منها هذا السيناريو للقرية المصرية

ومشهد « المفتاح » يعتبر من المشاهد الفرعية للمشهد الكبير السابق « الضحى العالى » .. يقول الراوى « فى واحدة من صحواته طلب الخروج من الصالة ، فأسرعوا إليه يقربون الشبشب من قدميه ، ويسندونه من الجانبين » وفى هذا المشهد نلمس عقوق الأبناء وقسوتهم على أمهاتهم .. تقول الأم للأب وهو على عتبة الموت :

« وصّ ابنك ياحاج .. وصّيه علىّ »

كان الابن يحمل مفتاح دولاب أبيه .. وتمكن من فتح الدولاب « وأخرج الصرة ، وعاد مرتعشا ، بعد أن أحكم غلق الدولاب ، إلى حجرة الجلوس .... وقف على الباب ، فألقى عليه الأب نظرة أرعبته ، فارتد بظهره إلى الصالة ، كانت الأم وحدها جالسة فوق الحصير ، تنوح وتلطم خدها »

يوسف أبو ريه مشغول .. أو مهموم .. بمعنى أدق ـ بالعلاقات الإنسانية فى البيت الريفى ، بين أفراد العائلة الريفية . وهو حريص على رصد كل مظاهر هذه العلاقة ، حريص كذلك على تسجيل تقاليد القرية وعاداتها وأعرافها .. ويتوسل بالذكريات والاعترافات وبالملاحظة الخارجية والداخلية .. للوصول إلى رسم خطوط وحدود هذه القرية .. وعلاقة هذه القرية بالمدينة ... ولكن الظاهرة التى تستلفت نظره وتثير اهتمامه هى بلاشك ظاهرة الموت فى هذه القرية .. والواقع يؤيد الفنان فى اهتمامه بالموت .. ذلك لأن القرية المصرية تطلق على الموت كلمة « الواجب » تطلقه على المآتم وعلى طقوس العزاء والمشاركة .. ويقصد بهذه الكلمة « الواجب » .. أن الموت هو الواجب الأول .. فالإنسان المصرى واجب عليه المشاركة فى كل مايتعلق بالموت من تقاليد وعادات وأعراف .

والمشهد الذى يحمل هذا العنوان « بعد الرحيل » إنما يعنى بعد الموت .. أو رحيل الأب .. ويصور وحدة الأم بعد رحيل رفيق حياتها .. وعلاقة الأم بالأبناء وبزوجات الأبناء .. وشعور الأم وقد أصبحت « السيدة الثانية » ... ثم يأتى المشهد الأخير من مشاهد القرية ... وهو يقدم صورة حزينة قاسية .. ورقيقة ناعمة للموت .. واختار يوسف أبو رية لهذا المشهد عنوانا صادقا وعميق الدلالة هو « المنسية » .. وفى هذا المشهد تصوير فريد للحظة تربط الحياة بالموت .. فهى لحظة « حياة ـ موت » فلقد خرجت الطفلة من بطن أمها لتموت بعد لحظات حتى إن أباها لم يجد الفرصة لكى يختار لها اسما ..

وهذا المشهد فى ثلاث حركات .. الحركة الأولى نرى فيها

أسماء الطفلة تلعب فى داخل الدار وخارجها .. والحركة الثانية وفيها تسمع أسماء الصغيرة صراخ أمها وهى تعانى آلام « الوضع » .. ويحمل الأب أسماء بعيدا عن الدار ويذهب بها إلى الطاحونة .. [والطاحونة فى هذه المجموعة وفى المشاهد المتعلقة بالقرية تعبر عن اللحن السائد الذى يحمل الموسيقى التصويرية لهذا السيناريو .. والواقع أن الطاحونة هى صوت القرية وحياتها وعيشها .. إنها تقدم الدقيق الذى منه يصنع « خبز الصغار »] .. والحركة الثالثة فى مشهد « المنسية » تقدم مولد الطفلة . ويسأل الأب أخته التى قامت ملية الوضع مع الداية

- ولد ولا بنت ؟

قالت العمة

- بنت .

سألها : عاملة إيه ؟

قالت : بين الحياة والموت

.. وأخيرا تقول واحدة من النسوة للأب ردا على سؤاله : « البنت صاحية ؟ » :

« عاشت ثلاث ثوانى ، بعدها شهقت ثلاث مرات وماتت » .. ويصور المشهد طقوس الموت لهذه الطفلة التى ولدت لتموت . « قام الأب ليشترى قطعة القماش الأبيض ، وواحدة من العمات صعدت إلى السطح تمسك دجاجة ، وواحدة انكفأت على المنخل تنقى الأرز من الطوب الصغير .

وتبدأ بعد ذلك مراسيم الدفن « جاء الرجل بفأسه ، ضرب الأرض ضربات قوية .... وقف الجميع حول الحفرة الصغيرة ، ونطقت واحدة فجأة كأنها نسيت أمرا :

- حنسمى البنت إيه ؟

سأل الأب :

- لازم ؟

قال الرجل :

- لازم .

قال الرجل المؤمن الحريص على قدسية الموت : لازم نسميها ونقوم بالواجب

قالت الداية :

- نسميها « المنسية »

وينتهى هذا المشهد من سيناريو هذه القرية بهذه الكلمات التى تقدم صورة ثابتة للأب وابنته أسماء : « ظل الأب واقفا بينما أسماء متشبثة به ناسية العالم من حولها »

والقصص الثلاث الباقية فى هذه المجموعة تدور أحداثهاومشاهدها فى المدينة .. فى القاهرة .. وكأننا ننتقل من القرية المقهورة .. إلى المدينة القاهرة . وتبدأ هذه القصص بمشهد يحمل هذا العنوان القاسى والعنيف وكأنه علم هذه المدينة : « بقعة دم » .. ولعل الراوى يصف إحدى المظاهرات الشعبية التى أصيب فيها .. يقول « صممت على الرجوع بعدما سمعت بنزول الجيش إلى الشوارع » ، وكان معه الصديق الطالب المتزوج الذى يسكن معه .. لأنهما يدرسان فى نفس المعهد .. وعندما عاد إلى البيت سألته الزوجة :

- مصطفى من ساعة مانزل مارجعش ! .

قال - اطمئنى ، ماتخافيش عليه

وفى بداية هذا المشهد يقول الراوى :

« تحت قدمى شاب غرق الدم قميصه الأبيض ، رفعته مع الأولاد على الأكتاف ، وسرنا صائحين فى الشارع »

هاهو الموت يلاحق الفنان .. ولكن المدينة تقدم له شهيدا الموت فى هذه المدينة ، ليس موتا طبيعيا مثل موت الجد الذى تزوج مرتين وأنجب عشرة .. ولكنه موت استشهاد .. موت فى سبيل العدل والحرية وكرامة الإنسان .. ونحن فى مشاهد المدينة الثلاثة نرى البطل بلا مأوى .. ففى « بقعة دم » يعيش البطل غريبا .. ويضطر أن يسكن مع زميله الطالب المتزوج .. وفى « مكان للنوم » نراه يبحث فى رحلة مرهقة ، عن غرفة يقضى فيها فترة التجنيد .. وتقدم كاميرا الراوى كل تفاصيل الحركة وكل ملامح الأمكنة فى أثناء هذه الرحلة للبحث عن حجرة حتى فى المقابر .. يقول الراوى وهو فى طريقه للقاء « عم أحمد » :

« دخلنا شارعا على ناصيته بائع الكفتة الواقف وراء الأسياخ ، يهب بمروحته على النار ، فيملأ الحى بالدخان ، وكان عم أحمد على الطرف الآخر واقفا على طوبة كبيرة ، يكبس وابور الجاز الذى سود بدخانه كلمة مكتوبة بخط غليظ فوق الكشك »

لعل مادعانى أن أطلق كلمة « مشهد » على قصص هذه المجموعة .. وأن أرى فى قصص القرية سيناريو يقدم مواقف ومشاهد وشخصيات هذه القرية .. هذه القدرة البارعة عند يوسف أبو ريه على تصوير الحركة .. فى كل تفاصيلها وتحققاتها وتدرجاتها .. وعندما تجتمع الحركة مع الصورة تكون السينما .. ويكون السيناريو .. ويكون المشهد ..

وشىء آخر لفت نظرى فى هذه المجموعة هو هذا الصدق الفنى والواقعى الذى نلمسه فى الحوار الشعبى بهذه اللغة الشعبية البسيطة والمعبرة فى اقتصاد وتركيز .. بلاتزيد أو تكلف أو اصطناع ..

« وتبادل الصديق مع عم أحمد هذه التحيات

- نهاره أبيض .. وشك ولاوش القمر .. يامرحبا »

وعندما يقول الصديق لعم أحمد إن الراوى من الشرقية . يقول عم أحمد وهو يناوله كوب الشاى : « أجدع ناس »

وعندما يترك الصديق عم أحمد ليذهب إلى شخص آخر يجد له مكانا للنوم . . يقول الصديق لهذا الشخص الآخر واسمه خليل :

- الأستاذ غريب ، وعايز تدور له على أوضه

رد عليه خليل

- أنا خدام . . بس المشوار بجنيه »

ثم أخذهما خليل إلى شخص ثالث . . وتتابع كاميرا يوسف أبو رية رحلة الثلاثة بحثا عن غرفة (أو حجرة أو أوضه . . كل كلمة يستعملها الراوى حسب المخاطب) . .

« وسرنا فى الشارع الطويل ، فوق شريط الترام الذى يلمع فى ضوء الشمس ، وصلنا مقام الشيخ المدهون بلون أصفر وبخطوط بنية عريضة ، وقف خليل على شباكه وفرد كفيه وقرأ الفاتحة . . »

وانتهوا أخيرا إلى المقابر للبحث عن أوضه . .

« قالت المرأة السمينة المرتدية الجلباب الملون لخليل :

- ياواد سايب الجامع ويتلف ؟

قال لها وهو ينظر إلى الأرض :

- أكل عيش ياأم وردة !

ثم أخذهما خليل إلى عبده . . فى المقابر . . يقول الراوى « مررنا على شواهد كثيرة مصفوفة بطول الشارع ، وانشغلت بقراءة الأسماء المكتوبة وتواريخ الموت ، وشعرت بكآبة ووحشة ، وظلت عالقة بذهنى اية « ياأيتها النفس المطمئنة » المكتوبة على كل رخامة »

قال عبده : مين عاوز الأوضه ؟ . . ثم سألنى عن عمل

قلت : لسه متخرج ورايح الجيش

« ورفع الرجل اصبعه . . وقال :

- « خمسة جنية قبل ماأقوم » .

وعاد الجميع إلى عم أحمد مرة أخرى . . النهاية فى البداية . .

« وبدأت الشمس تختفى وراء مئذنة جامع الميدان ، ورمت ظلا طويلا دخل علينا الحارة »

وتنتهى هذه القصة بأحداثها الكثيرة وبمواقفها ومشاهدها المتعددة وبهذه الرحلة الطويلة الشاقة للبحث عن « مكان للنوم » فى هذه المدينة التى زاد سكانها إلى هذا الحد الشنيع ، الذى انتهى بالناس إلى سكنى المقابر . .

ثم كان اللقاء بين الراوى وصديقه فهمى . . قص عليه « كيف أننا من الصبح نبحث عن حجرة [استعمل الراوى هنا كلمة حجرة لأن المخاطب من المثقفين . .]

وفهمى كان زعيما من زعماء الطلبة ومن زملاء الراوى . . وأصبح بعد تخرجه مطاردا من الشرطة . . وانتهى بالعيش فى غرفة قذرة فوق السطح . .

وفى غرفة فهمى استمع الراوى إلى فهمى وهو يقص عليه « حكاياتهم حين أتوا هنا للقبض عليه . . ستة ضباط وأصغرهم بدبورتين » وتنتهى هذه القصة ـ المشهد بهذه الكلمات . .

« وقص علىّ حكايات أخرى ، وشربنا الشاى مرتين ، ودخنا سجاير علبته السوبر ، ثم مددنا فى قعر السرير ، وفتح كتابا وقرأ لى ، وأنا أسمع حتى سقطت فى النوم » ولعله فى صباح اليوم التالى سوف يستأنف بحثه عن « مكان للنوم » .

ثم ننتهى إلى المشهد الأخير من مشاهد المدينة . أو القصة الأخيرة فى مجموعة « الضحى العالى » ، اختار لها يوسف أبو ريه عنوان « عباءة الليل » يشير إلى أبوة الليل لكل المشردين بلا مأوى والحزانى الساهرين فى وحدة قاسية رهيبة . . وهذه العباءة تشير إلى الزى الريفى . . ولكن هذا المشهد يشير بوضوح إلى « تفلؤلية » يوسف أبو ريه . . ذلك أن الراوى ، بطل هذه القصة لم يكن بمفرده . . بل « كنت أنا وهى والليل فى مدينة كبيرة نائمة . . .

قلنا لليل : هل تأوينا ؟

قال الليل : أنا أكتم سر العشاق والسرّاق وأستر فرشة الزوجين وأدارى نومة الفقير »

وهى قصة عاشقين هاربين إلى المدينة من بلدهما الذى « يترصد للمحبين ويفضح سر القلوب »

قلنا لليل : ولكننا نريد جدارا وفراشا

قال الليل : أنا لاأملك غير عباءتى السوداء » وبعد أحداث متنوعة ينتهى العاشقان المطاردان إلى مقهى يظل ساهراً طول الليل . . وعلى مقعدين من مقاعد المقهى ينامان ثم يستيقظان مع فجر اليوم الجديد . . ويقول الراوى فى بداية صحوته وكأن كل مامر به تحت عباءة الليل كان كابوسا :

« . . . ولكننا لم نسمع شقشقة العصافير . فقط رأينا صحوة مدينة كبيرة ، تدور فى شوارعها سيارات مضببة الزجاج ، وعربات تجرها الخيل ، عليها أقفاص الفاكهة والخضار ، وجنود يجرون حول اسطوانة الميدان . . وكان صوت أحذيتهم الثقيلة يسمع من موضعنا »

إن الشرطة هنا تطارد الحب كما تطارد الحرية فى هذه المدينة الكبيرة . . وماأقسى صوت أحذية الجنود الثقيلة !

وعند هذه النهاية يجد القارىء نفسه مدفوعا إلى البداية . . بداية مجموعة « الضحى العالى » وكأن هذا العمل دائرة تفضى نهايتها إلى بدايتها . .

ونعود إلى كلمات الافتتاحية .

« فى البدء كان النهر يمشى وحيدا فى الأرض السوداء ، ومِلؤه حين كان لايجد النبت الذى يشربه يعود إلى المنبع أو يتدفق فى بحر الملح »

القاهرة : توفيق حنا

عـدد خـاص عـن :
« الإبـداع المسـرحـى »

تعتزم أسرة تحرير « إبداع » إصدار عدد خاص عن « الإبـداع المسرحى » يصدر أول شهر يوليو القادم ١٩٨٥ .

- يضم العدد نماذج من مسرحيات الفصـل الواحـد ، ومسرحية نثرية طويلة ممتازة ، ومسرحية شعرية رفيعة المستوى .
- يضم العـدد أيضـا دراسـات عن المسـرح المصـرى والعربى ، وعن كتاب المسرح العرب .

وترجو المجلة من السادة كتاب المسرح ونقاده فى مصر والعالم العربى المساهمـة فى تحريـر هذا العـدد الخاص .

وترسل المواد ، أو تسلم باليد ، إلى العنوان التالى :

(مجلة إبداع : ٢٧ ش عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس . ص . ب ٦٢٦ ت ـ ٧٥٨٦٩١ القاهرة .)

دراسة

ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل

حسين عيد

«إن الشاعر الجيد يوجد ويوفق بين المحسوس والمجرد ، بين الفكر والشعور ، وبين العقل والخيال» .

نورمان فريدمان

قدم أمل دنقل عالما شعريا خصبا يتصف بالتنوع ، والتطور الذاتى المستمر ، خلال مسيرته الشعرية ـ رغم عمره القصير ـ وذلك على مدار ٧٣ قصيدة ، هى مجمل نتاج الشاعر المنشور حتى الآن . .

وتهتم هذه الدراسة بإلقاء الضوء على ظاهرة التكرار فى شعر أمل دنقل ، وذلك خلال مراحل تطوره الناضجة ، حيث تأخذ هذه الظاهرة ثلاثة اتجاهات أساسية هى كما يلى :

(١) تكرار بعض مفردات قاموسه الشعرى فى قصائد مرحلة معينة من مراحل تطوره ، أو استمرارها لمرحلة أخرى أو أكثر ، أو اندثار بعضها فى مراحل تالية ، بينما تدخل قاموسه الشعرى مفردات جديدة فى مراحل معينة .

(ب) مجمل تكرار بعض المفردات داخل القصيدة الواحدة قد يأخذ نمطا متوازنا ، يساعد ـ مع بعض التحفظ ـ على الإيحاء بالاتجاهات والتيارات العامة للقصيدة .

(جـ) تكرار بعض المقاطع داخل القصيدة ذاتها ، وقد يأخذ هذا التكرار شكل كلمة أو جملة أو مقطع .

○ دائرة الذات (التقليدية) ما قبل عام ١٩٦٢ :

عبّر أمل دنقل عن هذه المرحلة بقوله «فى البداية لم أكن أعتبر نفسى شاعرا بمعنى الكلمة ، وإنما كنت أكتب ما أشعر به» .

تدور قصائد هذه المرحلة «حول الذات» تنغلق عليها ، ترتبط بالذكريات والبعد عن الواقع ، والتقوقع داخل دائرة الحب والهجر المغلقة . وكلها تتسم بتقليدية المعالجة الفنية ، وإن ظهرت فيها بعض بشائر التميز التى ستتأكد فى مراحل تالية .

○ دائرة الذات/المجتمع (الفترة من ١٩٦٢ حتى ١٩٧٤) :

وهويعبر عن هذه المرحلة بقوله « . . الشعر والشاعر وظيفة اجتماعية حقيقية ، يجب أن يؤديها ، وهى وظيفة معارضة . فالشعر يجب أن يكون رافضا للواقع دائما حتى ولو كان هذا الواقع جيدا ، لأنه يحلم بواقع أفضل منه» .

وقد دارت قصائد هذه المرحلة عن الثورة على الطغيان والاستعباد ، وتعرية قهر السلطة ، وكبت حرية الشعب . ثم كانت هزيمة ١٩٦٧ ، فتناولها الشاعر بمبضع الجراح ، يعرى بقسوة سوءاتنا ، ويكشف أسبابها ، ويغوص إلى مواطن الداء بصراحة إبن قنا القاسية ، وبوعى فنان مرهف الحس ، أضاءت أمامه موهبته أبعاد المأساة الدفينة .

واتخذت ظاهرة التكرار فى هذه المرحلة الأبعاد التالية :

(١) مفردات القاموس الشعرى المتكررة :

تميز بناء القصيدة فى هذه المرحلة باختفاء بعض مفردات المرحلة السابقة اختفاء تاما كالعيون الخضر ، دوائر الذكريات ، والمصابيح المضاءة . بينما استمرت بعض مفردات أخرى كالسيوف ، الكلمات ، الشعر ، العنكبوت ، الزجاج ، والقمر . كما دخلت مفردات جديدة وتكررت مثل الصحف البيضاء ، الرماد ، بالإضافة إلى الموقف من الأطفال والدين والسلطة والقهر .

(ب) مجمل تكرار بعض المفردات داخل القصيدة الواحدة :

ونختار هنا قصيدة «بكائية ليلية» (١٩٦٨) ، حيث نجد مجمل تكرار أهم مفرداتها :

الرصاصة ٤ (منها رصاصتك ٢)
يبكى ٤ (منها أبكى ، نبكى ، تبكى)
وطنا ٢

رغم أن هذا الاجتزاء لاستخدام المفردات ، وحصر تكرارها ، يخلّ ببناء القصيدة ، إلاّ أنه قد يعطى مؤشرا ، ويوضح أهم التيارات التى تجيش بها القصيدة . . فالشاعر يعكس حزنه بفعل البكاء مع الضمائر المختلفة (الغائب ، المتكلم ، جمع المتكلمين ، الغائبة) ، فكأنه يؤكد اشتراك الحاضرين والغائبين فى البكاء ، وهى حالة نفسية سلبية . . يقابلها الرصاصة ، التى تعكس الفعل الإيجابى المضاد للمقاتل مازن جودت ، توازن دقيق بين السلب والايجاب أكده التكرار المتكافىء للكلمتين . . أما ما يجمع كلا الفعلين فهو الوطن ، فالشاعر يهتم بوطنه ، كما يهتم مازن جودت بوطنه المحتل . . الوطن هو الأرضية الوسيطه المشتركة بينهما .

(جـ) **أسلوب تكرار المقاطع داخل القصيدة :**
استخدمه الشاعر مرتين هما :

● **تكرار متتابع :** كما فى هذا الجزء :

«حتى تجىء . . عابرا من نقط التفتيش والحصار .
تتسع الدائرة الحمراء فى قميصك الأبيض ، تبكى شجنا .
من بعد أن تكسرت فى «النقب» رايتك !
تسألنى «أين رصاصتك ؟» .
«أين رصاصتك ؟» »

فى عمق الليل ، وبعد طول انتظار الشاعر الذى لا ينتهى إلاّ بزيارة روح الثائر ، الذى يتخيله مصابا مهزوما ، فيسأله ـ مكررا ـ أين رصاصتى ؟ . . هنا يجسّم هذا التكرار المتتابع موطن أزمة الثائر أساسا (التى تمس وترا حساسا لدى الشاعر المتروى بعيدا عن خط النار) ، كما يعبّر ـ فى ذات الوقت ـ عن لوعة الاستغاثة اليائسة ، التى لا تجدى صدى .

● **تكرار جملة :**
قسّم الشاعر قصيدته إلى ثلاثة أقسام . فى نهاية القسم الأول نجد :

«وكان يبكى وطنا . . وكنت أبكى وطنا
نبكى إلى أن تنضب الأشعار
نسألها : أين خطوط النار ؟
وهل ترى **الرصاصة الأولى هناك . . أم هنا ؟**»

وفى ختام القسم الأخير نجد :

«وحين يأتى الصبح ـ فى المذياع ـ بالبشائر
أزيح عن نافذتى الستائر ،
فلا أراك . . !
أسقط فى عارى بلا حراك
أسأل إن كانت **هنا الرصاصة الأولى ؟**
أم أنها هناك ؟!»

لقد أكثر تكرار هذا المقطع القضية الأساسية ، وهى ضرورة المشاركة فى النضال . . فى البداية كان تساؤل الصديقين بالكلمات (الأشعار) «وهل ترى الرصاصة الأولى هناك . . أم هنا ؟» . . لكن صديقه يرحل ، يختار أن يكون فدائيا ، ليشارك فى المعركة إيجابيا ، عندئذ يكتشف الشاعر ذاته سلبيا لا يواجه ، ليفجعه السؤال فى النهاية بعد موت صديقه «أسأل إن كانت هنا الرصاصة الأولى ؟ أم أنها **هناك ؟!**» .

لقد كشفت هذه العلامة التبادلية له ، هنا ، هناك ، مع تكرار ذات الجملة ، أهمية وضرورة ألا نكتفى بمواجهة العدو هناك فى ميدان القتال فقط ، بل يجب أن تبدأ الحرب من داخل الجبهة الداخلية أولا .

○ **دائرة الذات ـ المجتمع ـ الإنسان (الفترة من ٧٤ إلى ١٩٧٩) .**

ومنذ عام ١٩٧٤ أسلمت له آلهة الشعر مفاتيح مملكتها ، لتتوجه أميرا من أمرائها ، وتفتح له مخزون كنوزها ، فنجده ـ وقد تبلور عالمه الفكرى ـ يغوص فى الأعماق ، وتتسم نظرته بالشمول إلى جوهر الأشياء إلى الحقيقة الكامنة وراء الظواهر ، ليقدمها بحسم آسر ، وبساطة متناهية ، فصارت كلماته هى (الرقة الفاتنة) التى طالما رغب فيها[٢]

واتخذت ظاهرة التكرار فى هذه المرحلة الأبعاد التالية :

(ا) **مفردات القاموس الشعرى المتكررة :**
تميزت هذه المرحلة باختفاء بعض المفردات كالسيوف ، الذكريات ، والمصابيح تضاء ودخل قاموسه الشعرى عدد من المفردات الجديدة والتى تكرر استخدامها كاللون القرمزى ، ولا تفاوض يا أبانا ، مزمور ، وسفر . . بينما استمر استخدام بعض المفردات القديمة كالقمر ، الزجاج ، العنكبوت ، الصحف ، باقات القمصان ، والرماد .

ولنتتبع مفردة «العنكبوت» فى رحلتها داخل قصائده عبر مسيرته الشعرية فى مراحله الثلاث .

- **فى قصيدة «بطاقة كانت هنا» (ما قبل ١٩٦٢) :**
نجده يستخدم هذه المفردة بمعناها الواقعى ، عندما ينسج العنكبوت نسيجه فى المواقع المهجورة ، التى هجرتها الحبيبة منذ زمن ، وهو استخدام تقليدى .

«ووحشة غريبة ، وثقب باب لم يعد يضىء !
وعنكبوت قد أتم ـ فوق ركنه ـ نسيجه الصوفى !

لقد أتم العنكبوت ما بدأت فى انتظارك الوفى !»

- وفى قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» : (إبريل ١٩٦٢) :

نجد الاستخدام المجازى حين يرتدى الموت مسوح العنكبوت ، حتى يبدو وهو ينسج عشه ، كأنه يمد نسيج الموت لينزع الحياة من الرجال .

«فالانحناء مرّ .
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى»

- وفى قصيدة «الأرض والجرح الذى لا ينفتح» (مايو ١٩٦٦) :

يطور الشاعر الاستخدام المجازى لهذه المفردة :

«أحببت فيك المجد والشعراء . .
لكن الذى سرواله من عنكبوت الوهم :
يمشى فى مدائنك المليئة بالذباب
يسقى القلوب عصارة الحذر المنمق»

- وفى قصيدة «سفر الف دال» (١٩٧٥) :

يعود ليشبه الشوارع فى آخر الليل فى امتدادها وتشابكها كنسيج العنكبوت :

«الشوارع فى آخر الليل . . آه
خيوط من العنكبوت . . »

- وفى قصيدة «المزمور الثانى» ١٩٧٥

يرسم صورة بليغة عندما يتلبس البحر جسد العنكبوت ، ليستدعى صورة المحبوبة فإذا هى فراشة تتخبط فى شراكه حتى الموت :

«قلت لها فى الليلة الماطرة :
البحر عنكبوت
وأنت ـ فى شراكه ـ فراشة تموت»

(ب) مجمل تكرار بعض المفردات داخل القصيدة الواحدة :

نختار هنا قصيدة «يوميات أبى نواس» (١٩٧٩) ، حيث نجد أن مجمل تكرار أهم المفردات :

ملك ٥ (منها : الملك ٢) ـ
كتابة ٥ (منها : الكتابة ٢)
أمى ٥
الحسين ٤
أبى ٤

من مجمل تكرار هذه المفردات داخل بناء القصيدة ، يتضح أن تكرار ملك وكتابة ، تعبير عن العملة المادية وتأثيرها على البشر ، ومدى تحكم الصدفة والحظ فى مصائر البشر ، وهى أيضا تعنى المزاوجة بين الظاهر والباطن (وجهى العملة) . . وهو فى القصيدة يلج من خلال ظاهر الأشياء ، ليغوص فى عمقها كاشفا ومعريا حقائق الوجود . وعلى مستوى آخر يقدم علاقته بأمه ومدى ارتباطه بها فى حياتها وحزنه لموتها ، ثم يقدم علاقته مع أبيه متداخلة مع علاقته مع أمه ومبينا مدى تأثير مادية الواقع عليه ، موظفا شخصية الحسين كنموذج نقى ، حى للمبادىء فى مواجهة ذهب الأمراء .

(جـ) أسلوب تكرار المقاطع داخل القصيدة :

استخدمه الشاعر بحرفية معجزة كما يلى :

● تكرار جملة «ملك أم كتابة ؟»

تكررت ثلاث مرات فى الورقة الأولى . . استعاد فى الأولى صورته مع صديقه طفلين خارجين من الدرس ، وفى الثانية والثالثة يتبادلان اللعب ، ليفوز من يلعب بالعملة فكان الشاعر موفقا فى استخدام التكرار ، الذى نقل صورة حيّه لهذه المداعبة الموحية . .

● تكرار كلمة : وهو ما برع فيه الشاعر فى هذه المرحلة بفنية باهرة . وحدث مرتين :

- تكرار كلمة «أمى» ثلاث مرات فى المقطع الآتى :

«نائما كنت جانبها ، ورأيت ملاك القدس
ينحنى ويربت وجنتيها
وترا خى الذراعان عنى قليلا قليلا
وسارت بقلبى قشعريرة صمت
- أمى ، وعاد لى الصوت
- أمى ، وجاوبنى الموت
- أمى ، وعانقتها . . وانكفأت
وغام بى الدمع حتى احتبس !»

خدم تكرار لفظ «أمى» بإيقاعه الأثير ، تجسيد مشهد موتها . . ففى الأولى بعد أن شاهد الوقائع المريبة المنذرة ، صرخ غير مصدق ، فلم يستجب لندائه أحد ، فصرخ ثانيا (أمى) عندئذ اكتشف موتها ، فناداها ـ ثالثا ـ ملتاعا ، باكيا ، مصدوما . .

- تكرار كلمة «الحسين» فى الورقة السابعة :

«إن تكن كلمات الحسين
وسيوف الحسين
وجلال الحسين
سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمراء
أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء»

لعب تكرار كلمة «الحسين» كمضاف إليه ، تنسب إليه كلماته وسيوفه وجلاله ، دورا هاما فى رفع الإيقاع وزيادته بما يبعثه فى نفس المتلقى من تاريخ الحسين الناصع ،كما جسدّ التكرار مكانة الحسين بنى الأكرمين ، كنموذج متألق للحق

الباهر . . بما ساعد على عرض فكرة الشاعر المركبة بجلاء واقتدار ، بالاحالة إلى وقائع التاريخ . .

○ دائرة المرض ــ الموت

(الفترة من ١٩٧٩ إلى ١٩٨٣) :

صبغت تجربة المرض القاسية الشاعر ، فصهرته فى بوتقتها المريرة ، فأضافت إلى حساسيته الفنية شفافية روحية ، تمثلت فى قصائد هذه المرحلة ، فكأنه حقق كلماته حين قال «أنا أعكس ذات الشاعر على الأشياء ، وأحاول أن أغير الأشياء ، وليست الأشياء هى التى تغيرنى»

(ا) مفردات القاموس الشعرى المتكررة :

لذلك اختفى من قاموسه الشعرى عدد من المفردات كالرماد ، باقات القمصان ، والقمر ، وصاحبت بعض المفردات الأخرى كالصحف ، السيف ، الزجاج ، . . . بينما تميزت قصائده حين صبغ المرض هذه المرحلة ، فدخل قاموسه الشعرى عدد من المفردات الجديدة كالحقيقة ، المصير ، السكينة ، الفرار ، وبياض الكفن . وسنعرض لتكرار هذه المفردات ــ لأهمية المرحلة ــ بشىء من التفصيل :

- «الحقيقة تكررت فى قصيدة «الجنوبى» :

«- هل تريد قليلا من الصبر ؟

- لا .

فالجنوبى يا سيدى يشتهى أن يكون الذى لم يكنه

يشتهى أن يلاقى اثنتين :

الحقيقة والأوجه الغائبة»

فالشاعر ــ كعهده دائما ــ بصلابة ابن الصعيد ، لا يريد صبرا ، ولكنه ينشد الحقيقة (جوهر الأشياء) ، وأوجه أحبائه ليكونوا عونا له خلال معاناته القاسية . . لكنه حين يستقبل الذين يعرفون حقيقة مرضه ، يكتشف ذات الحقيقة الرهيبة فى عيونهم (قصيدة : «ضد من») :

«بين لونين : أستقبل الأصدقاء . .

الذين يرون سريرى قبرا

وحياتى . . دهرا

وأرى فى العيون العميقة

لون الحقيقة

لون تراب العطن»

- مفردة «المصير» فى قصيدة «السرير»

لقد أوهموه أن السرير سيحمله لفترة ، ليولد ثانية فى الصباح بعد الشفاء ، لكن السرير ، لطول سكون حركة جسده ، ظنه مثله ، فالتصق به حتى صارا ــ هو والسرير ــ جسدا واحدا فى انتظار النهاية المرتقبة . .

«أوهمونى فصدقت . .

(هذا السرير

ظننى ــ مثله ــ فاقد الروح

فالتصقت بى أضلاعه

والجماد يضمّ الجماد ليحميه من مواجهة الناس !)

صرت أنا والسرير

جسدا واحدا . . فى انتظار المصير !»

وفى قصيدة «لعبة النهاية» يتذكر الشاعر يوما مضى ، عندما انتبه من غفوة المرض ، ففاجأه شخص يبتسم ، وهو يقدم له حبوب الدواء ، هنا تستمر ذات النغمة اليائسة ، فرغم علمه بعدم جدوى العلاج إلا أنه يتناول الحبوب متفهما ، مستسلما لنهايته المقبلة . .

«أمس : فاجأته واقفا بجوار سريرى

ممسكا ــ بيد ــ كوب ماء

ويد ــ بحبوب الدواء

فتناولتها . . !

وأنا كنت مستسلما

لمصيرى !!»

- مفردة «السكينة» :

فى قصيدة «الطيور» يتخيل نفسه كالطيور المريضة ، التى منعها المرض من مخالطة الناس ، فهى لا تهتم بتوفر الطعام ، وإن رضيت أن تدور حوله ، فلم يبق لها شىء سوى طمأنينة الذبح وانتظار النهاية . .

«والطيور التى أقعدتها مخالطة الناس ،

مرت طمأنينة العيش فوق مناسرها . .

فانتخت ،

وباعينها . . فارتخت ،

وارتضت أن تقاقىء حول الطعام المتاح

ما الذى يتبقى لها . . غير سكينة الذبح ،

غير انتظار النهاية»

وتكررت مفردة «السكينة» ثانية كمرادف للطوفان أو الهلاك القادم المرتقب الذى كان ينتظر ابن نوح وذلك فى قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح» .

« . . صاح بى سيد الفلك ــ قبل حلول

السكينة :

«انج من بلد . . لم تعد فيه روح !» »

- مفردة «الفرار» :

فى قصيدة «الطيور» يناجى الشاعر فيها ذاته أن تنطلق ، أن تفر ، لكنه قرار محكوم ، مكرور ، يتجدد مولده كل صباح !

«رفرف . .

فليس أمامك ــ

والبشر المستبيحون والمستباحون : صاحون ــ

ليس أمامك غير الفرار . .
الفرار الذى يتجدد . . كل صباح !»

وبعد أن قطع شوطا أطول على طريق العذاب تتبلور أمامه الحقيقة العارية ، نراه فى قصيدة «الخيول» يناشدها أن تركض أو تقف فى طريق الفرار ، فالكل سواء ، وكأنه يقن عدم جدوى الفرار أمام القدر المنتظر . .

«اركضى للفرار
واركضى أو قفى فى طريق الفرار
تتساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض»

ورغم ذلك يقاوم ، ويرفض موقف أولئك الحكماء (الجبناء) الذين يهربون من الأرض ، ويفرون – بحثا عن النجاة السهلة – إلى سفينة نوح (قصيدة : «مقابلة خاصة مع ابن نوح»)

«جاء طوفان نوح
ها هم الجبناء يفرون نحو السفينة»

- مفردة «بياض الكفن»

يرتبط لدى الشاعر البياض بلون الكفن ، فنجده حين تلح عليه ذكرى الموت (قصيدة : «إلى محمود حسن إسماعيل فى ذكراه») يرى أن البياض الوحيد الذى يتوحد فيه الجميع هو بياض الكفن

«إن البياض الوحيد الذى نرتجيه
البياض الوحيد الذى نتوحد فيه :
بياض الكفن»

كما يقوده اللون الأبيض المتفشى حوله بالمستشفى بلون الكفن (قصيدة «ضد من») :

«لون الأسرة ، أربطة الشاش والقطن ،
قرص المنوم ، أنبوبة المصل ،
كوب اللبن
كل هذا يشيع بقلبى الوهن
كل هذا البياض يذكرنى بالكفن !»

(ب) مجمل تكرار بعض المفردات داخل القصيدة الواحدة :
سنطبقها على قصيدة «الجنوبى» (يناير ١٩٨٣) . فنجد تكرار أهم المفردات :

أتذكر ٦ (منهم : لا أتذكر ، أتذكرهم)
نصف ٦ (منهم النصف)
موت ٤
الجنوبى ٣
حياة ٢

ورغم أن اجتزاء تكرار هذه المفردات قد يكون مخلا ببناء القصيدة ككل ، إلا أنه يعطى مؤشرا لاتجاه الأفكار فيها ، ويوضح مسار أهم تياراتها . . فيمكن أن نستنتج من تكرار كلمة «أتذكر» أن الذكريات تلعب دورا أساسيا فى حياة الجنوبى ، وهل يملك مريض محكوم عليه بالموت إلا ذكريات ماضية يجترها بين الحين والحين . . وفى هذه الحالة يتأرجح الشاعر – فى منتصف الطريق – بين اليقين وعدمه ، بين الرغبة الكاملة والفعل الناقص ، بين حياة تبهت وموت يطغى ، وبين حب الحياة وبين وهن التمسك بها .

(جـ) أسلوب تكرار المقاطع داخل القصيدة :

فنجد هذا الأسلوب قد انكمش وشفّ ، وأصبح كلمة واحدة ، ذات رنين حزين ، هادىء بما يعمق الصورة المستعادة من الماضى ، ويسهل طرحها ، فتتداعى الصور فى توال متتابع ، كل هذا نبع من مشاهدته إحدى صور طفولته العائلية كان فيها أبوه جالسا ، وهو واقف بجواره (نفس قصيدة «الجنوبى») :

«رفسة من فرس
تركت فى جبينى شجا ، وعلمت القلب أن يحترس
أتذكر . .
سال دمى
أتذكر . .
مات أبى نازفا
أتذكر . .
هذا الطريق إلى قبره
أتذكر . .
أختى الصغيرة ذات الربيعين
لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها
المنطمس»

لعب تكرار (المقطع – الكلمة) «أتذكر» . . دورا حيويا ، كأداة للربط ، واجترار الذكريات فى تسلسل رقيق ، حزين ، عندما استعاد الشاعر أبعاد ذكرى معينة هى رفسة من فرس ، وما نتج عنها من أثر مادى (تركت فى جبينى شجا) ، وأثر معنوى (وعلمت القلب أن يحترس) . . عندئذ تظهر «أتذكر» بإيقاعها الموجز ، وبجرسها المؤثر ، لترتب نتيجة ، وترسم صورة مرتبطة بهذه الواقعة (سال دمى) . . فيتكرر ذات المقطع «أتذكر» ليمنحها مذاق الدموع عندما تومض صورة أخرى متداعية برابطة الدم المسال (مات أبى نازفا) . . فتتكرر ذات الكلمة (المقطع) ثانية ، لتحقق التتابع ، فتتداعى صورة ترتبط بالأخرى الوامضة (هذا الطريق إلى قبرى) . . عندها تتكرر ذات الكلمة – النغمة – الدمعة (أتذكر) يستعيد عن طريق ذكرى قبر الاب ، ذكرى موت أخته الصغيرة ذات الربيعين ، عندئذ يجثم الحزن ، فيضطر أن يوقف شريط الذكريات سير

الفعل (لا أتذكر) حيث لا يتذكر الطريق إلى قبرها بـإيقاع لاهث ، كمن يرغب فى التخلص من هذا العبء . .

فكأن المقطع ـ الكلمة (أتذكر) ، كان تكراره هو مفتاح الشاعر الأثير للولوج إلى عالم الماضى ، عالم الذكريات ليغترف منه ، فيحقق التكرار ـ عندئذ ـ تراكم الصور ، وتتابع التداعى ، وتكثيف المشاهد ، والأهم من هذا كله ، فقد زود التكرار القصيدة بـإيقاع حزين كالـدموع الساخنة ، تَنِزُّ فى صمت متتابع ، بليغ . .

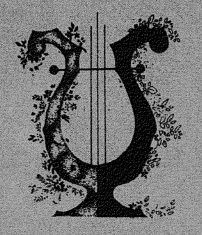
القاهرة : حسين عيد

الهوامش

(١) لمزيد من التفصيل عن مراحل تطور الشاعر الفنية أنظر دراسة «الفارس الذى رحل» بقلم حسين عيد ـ مجلة إبداع ـ العدد العاشر ـ اكتوبر ١٩٨٣ ـ القاهرة .

(٢) المصدر السابق ص ١٠٧ ، ١٠٨

(٣) من «آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل» أجرت الحوار اعتماد عبد العزيز ص ١٢٠ مجلة إبداع ـ العدد العاشر ـ أكتوبر ٨٣ ـ القاهرة .



الشعر

○ بيت فوق شجرة	فاروق شوشة
○ بربك قل لى	فؤاد سليمان مغنم
○ الغريب	إبراهيم نصر الله
○ القُلّيس	محمد سعد بيومى
○ ألف باء الجحيم	صلاح والى
○ سبع قصائد	عبد الأمير خليل مراد
○ تحولات الأرض	علاء عبد الرحمن
○ زهرة سبتمبر	محمد حلمى حامد

فـاروق شوشة

شعر

بَيت فوق شجرة

كانت شجراً ، ينمو فىَّ . وأنبتُ فيهْ
تلتفّ الأغصان بروحى ،
يُفرخُ طيرٌ بين حنايا القلبِ ،
ويُورِقُ عمرٌ ،
يسقطُ ظلٌّ ،
تعشبُ أرضٌ ، كانت عطشى ،
كانت تقذِفُنا للتّيه
هذا العمرُ المجدُولُ لَمّا
يُنضجنا لفْحُ الشمْسِ ،
وتضْفرنا سنواتُ القحْطِ ،
ويُترِعنا نبْعُ السُقْيا
نتشكّلُ عبْرَ جذورٍ مُوغلةٍ ،
نطلعُ فى ساقٍ واحدةٍ ،
نتفاوحُ من أكمامِ الزّهرْ
هُزّى جِذْعاً ،
إنّى أسّاقطُ ،
إنّا نسّاقطُ رُطَباً وعناقيد
ميلى غُصْناً ،
إنّا حين تشابكت الأيدى ،

وتشابكتِ الأيامُ ،
تداخلتِ الرُّؤ يا . . .
نهراً يتفجَّرُ بالخِصب
وشمُوساً تسطعُ فوق حُقولِ القمح
ودروباً تُفضى ، لِمسالكَ تُفضى ، لمدىً يمتدّ
ومدائنَ تعلو . .
لا يدخلها إلا المختومون بوشْم الحبّ
كانت شجراً ينمو فىّ وأنبتُ فيه
لا نعرفُ مَنْ منّا الغصْنُ ؟
ومن منّا الأوراقُ ؟
ومن منّا الثمرة . ؟
تقطعُنا ، لو تقصِفُ غُصْنا
تنْزعنا ، لو تقطعُ جِذْعا
تشربُنا ،
لو ترشُفُ قطرةَ طلٍّ ذابتْ فوق جبين الشجره
فلماذا نخشى يوماً
أن تذبل هذى الأوراقُ ؟
وأن ينكسرَ الغصْنُ ؟
وأن يرتحِل الظِّلُّ ــ وينْأى ــ
والشجرةُ فينا مازالت
الشجرةُ فينا مُزدهِره !

هذى خطواتى الأولى ، تمُرُقُ فى الطين ، وتوشك أن تتعثّر ، أسقطُ ، ثم أعاودُ ، وجهى لا يُفصح عن هدفٍ ، ويداى معلّقتان بغصْنٍ ، آهِ . . مُغلّلَتانِ بوعْدٍ ، يفلِتُ منى ، لا ضيْرَ ، تشبثْتُ بآخرَ ، عاودْتُ الخطْوَ ، الطينُ يلاحِقُنى ، الطينُ وجوهٌ وبيوتٌ وسراديبُ ووحشةُ ليلٍ متكئة ، وأنا فى الظلمة مشدودٌ ، لمصيرٍ مجهولٍ أمضى ، لنداءٍ ناءٍ يتردَّدُ ، لحقولٍ تملأُ أنفاسى بروائح ليلٍ يتوالد ، أشباحٌ تُقعى فى المنْعطف وفى السّاحاتِ تُراوغ إذ تتمطّى ، وهى تطولُ تطولُ ، تسدُّ الأفق ، ويصبحُ حجمُ الخوفِ بحجم النّخلِ ، ولونُ الرعب بلوْنِ الليْل ، يشقُّ عُيوناً منطفئة !

أبحثُ عن مأوى يعصمنى
عن لونٍ أخْضرَ يجذِبنى

عن عُشٍّ في شجر الزيتونِ ، ألاصقهُ ويُلاصِقني
نتداخلُ ، فالكونُ عِناقٌ . .
نتناغمُ ، فالموسيقى هسْهَسَةٌ تعزِفها الأوراق
نتواصلُ ، فالدنيا ـ لا أبْهى ـ
والعمرُ الآمِنُ ـ لا أحْلى ـ
وترفُّ خُطايَ المُبتدئة !

الآنَ يدورُ العمرُ ،
ويُفصِحُ عن دوْرته ،
يفجؤنا عُريُ الأشجارِ ،
ولون الخضرةِ شاحبةٌ ،
ونضوبُ الماء . . .
نتساندُ . . أحْوجَ ما كنّا
نتلاصقُ ، أبْعدَ ما صرْنا
وتغرُّبنا
تُنكِرنا عينُ الأرضِ ،
وذاكرةُ الأسماءْ
فلمن أتّجهُ ؟ وتتّجهينَ ؟
وهذي الأرضُ تظلُّ تُلاحقنا حتى الموت
قدراً مشدوداً ، يُوغِلُ فينا
لا تُخْطِئهُ العيْنُ ، ولا يُخطئهُ القلْب
والعمرُ رهانٌ .. أن نحْيا فيها ،
نجعلَ منها زمناً للحلمِ ،
دُرُوباً للذكرى ،
وغداً للموت ..
العمرُ رهانٌ ،
أن نُنبِت فيها شجراً مُلتفًّا ، لا نُحْصيه
العمْر رهانٌ ، أن نجعلَ منها زمنا
ومكاناً . . . لا يقذِفنا للتّيه
شجراً يحْيا فينا ، نحْيا فيه
شجراً ينبُتُ فينا . . وَطَنا !

القاهرة : فاروق شوشة

فــؤاد سليمان مغنم

شعر | بريك فتل لي

إلى الشاعر أمل دنقل فى ذكراه الثانية

أوضِّئ خاطرَى باسمِكَ العذبِ يا سيدى ـ كلَّ يوم ـ
وأسرِجُ خيْلِىَ ـ أركضُ . . أركضُ . . أركضُ
لكنَّه الحزنُ يغتالُ خطوى . تسوخ الرؤى فى حقولِ الفجيعهْ
أعودُ وفى جَعْبَتِى قبضةٌ من رمادِ الهزيمهْ
تطولُ المسافاتُ يا سيدَ الكلماتْ
فألمحُ صمتكَ يخلعُ وجه الزمانِ الذى « سلخ الخوف بشرته »
واعتلى صهوةَ الحبِّ فيه الذبول

وتمنحُك الأرضُ مفتاحَها
وتبوحُ إليكَ بأسرارها . . باستكانةِ فرسانها
باحتراقِ العصافيرِ حين تدقُّ على بابها
يَشْتكى الظُّمىُ حين يجف على صدره شجرُ العدلِ
تصحو الممالكُ بين ضلوعىَ والخيلُ تجلدُ أقدامَها شهوةً للوصولْ

أبى كيف أجزمُ أنك فى الموتِ
والصورةُ الآن تملؤ نى ، وتنادمنى ، وتقاسمنى نصف وجهى
« ونصف رغيفى »
كلَّ الأحاسيس تمرحُ . . تقطف أحزاننا المستعادهْ

ومازال صوتُك يقرعُ آذانَنا مثلَ « دق الطبولْ »

يقولون كنتَ
وتسكُنهم شهوةُ القولِ . . يرتجلونَ المواويلَ . .
يستمطرونَ الحروفَ على ربوةِ الشعرِ
علَّ الخناجرَ تنبتُ تحتَ صهيلِ التفاعيلِ . . .
يحترقون على صفحةِ الليلِ . . حين يموت النهارُ
ويأكلهُ شبحُ المستحيلْ

يقولون كنتَ
وتحترقُ الأغنياتُ على منبرِ الموتِ
يسكنُ كل الخناجرِ صمتٌ . . عقيمٌ . . عقيمْ
وأنتِ على حافَّةِ الصمتِ تمنحنا رخصةَ البوحِ
صكَّ التواصلِ ما بين بريةِ القولِ . . والحلم . .
والضحكاتِ التى وُئِدَتْ تحت صمتِ الخيولْ

وتغْمرنا بالأناشيد حين تضاجعُها لحظاتُ التخلُّصِ من ربقةِ الوهمِ
حينَ تصافحُ ساعِدَها قبضَةُ السَّيفِ
نستلُّ أحزاننا المشروعاتِ بوجه الرحيلْ

فياسيِّد الكلماتِ . . تراكَ امتشقْتَ الذى لم تكنْهُ ؟
أصاحَبتَ طينة هذى الملوك التى طَرَّزت عرشها بالقصبْ ؟
ترى هل عرفت الطريق إلى قبرِ أختكَ . . . ؟
هل صار سيْفُك تاجَ السنابلِ . صارتْ قوافيكَ نيلاً وحبْ ؟

أخى لن أقولَ الذى لم تقلْهُ
« وهل يصلُ الصوتُ . . ؟ »
والقيدُ ينخرُ فى العظْمِ ــ والشِّعرُ ليس يطاولُ هام اللَّعبْ

أبى لن أرى
فالمسافات بينى وبينك مكتوبة تمداد الرغيف
وموبوءة بالحتوف

وكيف أرى ؟ والعيون التى أُرمِدَتْ بالتصاويرِ والزيفِ
يفقؤها الخوفُ
يسكن أهدابها المستحيلْ

أتيتَ على عجلٍ من جنوبِ الجنوبِ
لتمنَحَنا السيفَ والسرجَ والحرفَ حين تمطّتْ على الدربِ أنثى الجريمةْ
بربك قل لى . فمازلتَ أملكُ ساقى وبعضاً من الأبجديةْ
بربك قل لى . . هلِ الموت ضمكَ من وخزة الحرفِ . . ؟
أم صدئ السيفُ وانكفَأ الفارسُ العربى على باب منفْ . . ؟
أهل جاءك الرخ « من ألف خلف » . . ؟
بربك قل لى . . . أمن ألف خلف . . ؟
بربك قل لى
بربك قل لى . . . . . .

منيا القمح : فؤاد سليمان مغنم



الغريب

إبراهيم نصر الله

أيها الطفلُ
كم من يدٍ كسرتْ فيكَ أجنحةَ الطيرِ
كم من رصاصٍ تبعثر فيكَ
ليرتاحَ منكَ
ومنّا
وكم من صديقٍ رأى حكمةَ الحزنِ قائمةً
في حروفكَ ، فابتكرَ العذرَ كي يبتعدْ
كلُّ ما يشبهُ الروحَ . .
يشبهنا
هل هنا لكَ فرقٌ نحددهُ
بين روحٍ وجرحٍ مضى في جسد ؟!
احترقتَ إذن
بالمشيبِ المبكرِ
حتى رأيتَ الحوارَ بلدْ
وأقمتَ خيامكَ
في آخر الأرض
بين دمٍ ودمٍ يتقدْ
فكيفَ سيدهشُكَ البحرُ حين يجيءُ
وتدهشكَ الاغنياتُ
الفراشةُ
عطرُ النساءِ الثمينِ
فساتينهن الجميلةَ
أو وردةٌ تستميلُ جداراً
ويقطفها طائرٌ أو ولد !!
وكيف ستحصى جراحكَ
حتى نغنى قليلا
وهذى الحرابُ المميتةُ
ليسَ لها من عدد ؟

محمد سعد بيومي

شعر

القُلَّيس

« فى عصور الجاهلية أنشأ أبرهة الحبشى بناء يقال له القُلَّيس ليصرف الناس عن الطواف بالبيت العتيق »

يأتون إليك طيوراً ، خلف بذور فصليةٌ
فى جعبتهم أحلام الدنيا
يلتهمون الصُّوَر العُرْيَ ، يذوبون على أُغنية الغيم . .
يدوخون مع اللقيا
ويتوهون بسوق العطر ، وينكفئون على ثلجك . .
يغترفون من النافورات الثلية فى المدن القُلَّيسيَّه
والمدن القليسيةُ تجتث رحمة [illegible]
وتدفّق فيهم ،
دمها الثلجىَّ ، وحاسَّتها الخشبيّه
وتجمع أصحاب الرّسِّ ، وأصحاب الفيل . .
على مائدة حجريه
تفتح باب النتح ، وباب الرشف ، وباب الشمّ . .
وباب الضحكات النهمات الغجريّه
وتمدّ السرطان ، وأنهار السلابات ، وتلتقمُ . . .
الأفئدة الوتريّه
وتمدّ الأذرع . تفتح أعينها الشبقية
وتصيخ السمع . .
وتبذر أمهات الدفء . .
وتغرس خطافات السلب . .
وأظفار الكرب . .

وحين تمصّ القَادم ، يصبح ذكرى ، أو يلقى . .
في جوف قوالبها الشمعيّه .
مسكين هذا القادمُ من مدن الدنيا . .
مدن الكثرةِ والعثرةِ ، والنسمات الفِطريّه
يدفع حاسّتة ، فِطرتَه ، ويقدّ بكارات العذريّه
يترك طين الأرض ، وأطيار البرِّ وأحضان البحر . .
وأغصان النهرِ أو ماء الأسفار الروحيّه
ويحطّ الطائر بعد عبور الماء وتيارات الريح . .
على القبضات الهمجيّه
مسكين هذا الطائر . حطّ على الأسوار الشوكيّه
والأسوارُ الشوكية في المدن القُلّيسية تغرسُ
أنيابِ الأظفار ، وتمتصّ رحيقا ورؤ ى لتغذّى . .
سوسنةً دمويّه
بطيور بريّه
وطيور البرِّ تموج وتزحف ، خالعةً ثوب الفِطرةِ . .
فوق الأحجار الوثنيّه
والأسنانُ الأحجارُ ، تدقّ بعنف فوق رءوس الطيرِ . .
وتسقيه النشوة ، والأحلام الورديّه
تُفسدُ فيه الروح الفطِرىَّ ، تبدّله بالريش القلّيسىِّ .
تموّجه ، وتخدّره ، وتُبرقشه
بالأصباغ ، وتطلقه في الساحات بُمهْر الكلماتِ . .
ودقِّ الخطوات القَبَليّه
مسكين طائرنا الهزليّ ، أضاع الرحلةَ . .
والنبضَ ، وأصبح قلّيسيًا
وتناسى مدن الكثرةِ ، والعثرةِ ، والخطوَ . .
توارى ، وتمادى . . وارته . .
أتربة الشهوة حيًا
صاح صراعا
وضياعا ، مدّ ذراعا وفؤ ادا ممزوقين . . ومدّ
شراعا
لكنّ صــدى الصــوت قعيــد ، يتكسّـر فــوق جــدار الصمت . .
وفوق سراب ، وخرابِ ، وعذابات الطوفان القليسى . .
تلاحق طائرنا المسكينَ
وتلفظه فوق الجُزُر الوهميّه
مسكين ياطائرنا ، تصرخ فوق النار ، وفوق الشكِّ . .
وفوق الوهم . .
وفوق ، وفوقَ ، ويرتدّ الصوت إليك حثيثا ، . .

ولفيفاً فى الخِرق السُّود ، فصَوْتُك ياطائرهم أرضىّ . .
قلّيسىُّ ، لايعلو ، لايجرؤ أن يعلو . .
فوق جدار القلّيسى . . . ويـذوى يتكسّر قبـل الأبواب القدسيّه
يتبعثر ـــ ريشك ياطائرهم . . تبدو سوءتك الكبرى . .
تتكشف ، تبدو الآن قبيحا ، وذبيحا ، ممسوخا . .
ترفع رايات القليس السُّود وتصبح ماردها الأوحدَ . .
فى الكرّات اليوميّه
مسكين ياطير السُّود ، تطير وتسقط فوق الأرضِ .
وتهوى ، تتقلص فى جوف الطبقات التحتية
والمدن القليسية تمتدّ ، وتمتدّ ، وتزحف . .
تبحث عن طائرها القادمِ . .
والساقط . .
من مدن الطهر العلويّه

بور سعيد : محمد سعد بيومى



صـلاح والى

شعر | ألف باء الجحيم

ألف

سارية وشراعْ
حدُ سيفٍ وكفّ اعتراضْ
دائماً واحدٌ منفرد
فى حدودِ الجماعة جزءٌ
وفى سطوةِ الحزنِ فردٌ
وفى قمة المجد ألفُ ذراعْ

رغم أنف الحوانيت ــ تلك التى أُغلِقَتْ فى المساء ــ
تمشى تجادلُ أرصفةَ الشارع الحجرى الحديثْ
وتسأل جاراتها عن صديق
زلزل الصدرَ بالموجِ
سار على مَتْنِهِ للبعيدْ
وتدْرِكُ أن البرودة مسكونة بالرياحِ
وأن السحابات حبلى ببعض الدماءِ
وأن البحار التى أولمت للغزاة مراكبها
لبست ثوبها الأرجوانى
واتخذت فوق شط المحيطات متكأً
وارتمت تحت سن الأسنة خاضعةً

باء

قاربٌ فوق سطحِ المحيطات معتقل
ساكنٌ فيه جوهرة
وهلال على صفحة الماء منتشر
أو ضياعٌ يحاصر بوتقةً

لا تولوا جسدى للرياح
ولا تولوا للرياح الوطن
فالأسنة مغموسة بالدماء
والقلب قد مزّقته المحن
صالب حزنىّ الآن فوق الصباح
صالب قلبى الآن رغم الشجن

ارتوى رغم هذا المساء
ــ رغم هذا الذى أنا فيه ــ
دائما سيمر الزمن

القاهرة : صلاح والى

عبد الأمير خليل مراد

شعر

سبع قصائد

○ مسافة

ما الذى يَصْطَفيك لهذى الطريق
لا المسافةُ لصقَ الخطى
لا المعابرُ تُفضى إلى شاطيء آخرٍ
وَالمدى أبَدٌ
غيرَ أنى أجدِّفُ في مَوجهِ
كَالغريق .

○ أريكة

يتملّي حُروفَ اسمهِ في جريده
وَيُفتش عَن رُوحهِ في غبارِ
القصيده
أتراهُ عَلى صهوةِ الخوفِ يَجْنى
المنى
أمْ يَدورُ ضَنيناً عَلى مقعدٍ
في الحَديقة !

○ فى التراب

دَثَرَته الفصولُ ضَفائرها
وَالمباهِجُ ما يُشعِلُ الطيلسان
أحمرُ . . .
أخضرُ
وَالحجولُ بلا سَابقٍ . .
. . غرَرٌ
كُلَ حِجْلٍ لَهُ غُرّتان.
فَالخطوطُ التي أبتغى
يا خيولى مَعى رَكَضتْ
وَمعى كانتِ الْبدءة
وَهي في جَسدي تكبرُ الآنَ نصلَ
الزّمان

○ فى أكمة

يتدلّى من خاصِرة النّبع الماءُ

وتُوَلْوِلُ في صَدرِ الطائرِ عَطشُ
الصَّحْراء
يَهبطُ في الزحمةِ مُرْتَبِكاً
لا نايَ يكفكفُ آهَتَه
لا ريحَ تُجرجرُ سَوْرتَه
آهِ لو يقطِفُ من هَذي الروحِ
سُلافَتَها
وَيؤالفُ ما بينَ الجَمرةِ وَالأنْداء !

○ ميقات

حينَ انتهىٰ نَهارُنا وَدقَّت
الطبُول
وَدحْرَجتني من شُقوقِ البابِ
شَهقةُ الأُفول
غَرزتُ غِبَّ الروحِ نايَ أمتي
وَخطوَتي أقرَبُ من جَفْنين
لأمحي خَيطاً من الدُخانِ في
مُوَيْجةٍ

أوَ حرْفَ بَدءٍ ضاعَ بينَ خُطْبَتين

○ ظلال

في المسَاء تودِّعُ بَعضَ التعَبِ
لتَرىٰ في الصَّباحِ المبكرِ أثقالَهَا
منَ ذهَبْ
هٰذه الخَيْلُ تَضحكُ في لُجْمِها
وَالـ . . . ن . . وا . . . عيـ . . . ـرُ ، آهِ النواعيرُ ، أركانَها
من قصَب .

○ صَوتٌ آخر

في الممَرّ التّقيتك
ليسَ لي غيرَ حُلمِ الرصيف
وَنايٌ يُزنِّرُ في مَبسَمي
كالقَصيدة
أيها الشُعراءُ انْصِتوا للرياحِ التي
تَصْرُخُ الآنَ في هَيْكلي
وتلمُّ المزاميرَ من شَفَتي
الذابله .

العراق : عبد الأمير خليل مراد

شعر

تحوّلات الأرض

كانت الأرضُ عروساً
والدمُ الساخنُ ينداحُ .. عريسا
... ...
... ...

جعلنا نجمةً كوخاً لنا
ودخلنا حلمَنا ... فى خَجَلٍ
تعباً كُنّا ، توحّدنا عريساً وعروسا
... ...

ـ ١

من عبير العنبِ الضاحكِ فى الكرمِ
ومن ثرثرةِ النبعِ إلى الصفصافةِ السُكرى
ومن ضحكاتِ « موسى »
قابضاً ذيلَ ردائى
مهرةً كنتُ ـ وغصنٌ أخضر فى يدِهِ
وورائى همساتُ الحبِّ .. والحربِ
وطاردْنا شعاعَ الشمسِ
وشوشْنا الغديرا
ثم أكرهنا الصخورا
أن تسوقَ المدىَ ـ حينا ـ والمكُوسا
وتصاعدنا
تصاعدنا
تصاعدنا
إلى النجمِ
جعلنا نجمةً بحراً

ـ ٢

تعِبَ الشوقُ من الشوقِ ...
توارينا كثيرا
وتوازينا كثيرا
بينما يكبُر فينا عطشُ التربةِ

يا ظُلاً على عينىَّ ناما
بشرق المنديلِ ... والوشىُ يداكا
ما الذى أقصاكَ عنى ؟

ظمأُ النخلِ بعينى للغماماتِ بعينيكَ
فهل تطفئنى ؟
يجتاحنى جوعٌ إلى الصدرِ الذى فيأنى عاما فعاما
تنبُتُ الأشباحُ فى عينيكَ ..
وحدى أصعدُ السُلمَ للأوجِ
وأتلو قصتى للموجِ

ألقى جدول الليلِ على كتفى
.. وتستجديك أشواقى
فتدعونى . . .
وتسلونى بكرمِ الحلمِ . . وحدى

حيرتى تأكُلُنى عاماً فعاما
كنت تعطينى الفما
كانت القبلةُ أجراساً وأطفالاً ونبعاً سالَ شوقاً للعصافيرِ
فصارت نَدَما

. . .   .

كلما أجلسُ للنهرِ وحيده
أشهدُ الماءَ على الحبُّ الذى باعَدَنى . . . حين دعانى

٣ ـ

عندما امتدت إلى صدرى يداهُ
وصليباً صارت العينانِ . .
والثوبُ بقايا
وتثلَّجتُ
ندائى جفَّ فى حلقى
تناثرتْ شظايا . . .
زغردَ الخنجرُ فى رقبتِهِ !
مسبلاً ثوبى تفجَّرتَ عَبوسا :
«قلتُ لا يلمحُكِ الليل وُحيده»

فتورَّدتُم . .
وهرولتُ إلى النهرِ وحيده
أشهِدُ الماءَ على البوحِ الذى وهَّجَ فى الصدرِ قصيده

٤ ـ

أنت فى النعشِ . . وتحت النعشِ تمشى زنبقه

. . .   .

أنت فى العرشِ . .
وفى النعشِ أنا محترقه

٥ ـ

ضمَّنا الحلمُ . .
وكانت حولنَا النارُ
توحَّدنا كما اعتدنا
فصارت حولنَا النارُ سلاما

٦ ـ

ها أنا أعبُرُ فى النارِ إليكا
(ها أنا أدخلُ فى الصحوِ عليكا)

كنتَ فى جلبابِكَ الأبيضِ . . والشملةُ موَّالٌ على كِتْفيكَ
شعرى كان معقوصا ـ كما أحببتنى ـ
والغصنُ فى كَفَّيكَ أخضرُ . . . .
خِفتُ ـ فى قلبى ـ من النارِ ولكنَّكَ فى أذنَى تمتمتَ :

« سلامٌ هىَ . . »

قبَّلتُكَ من شوقى
ومن خوفىَ قبَّلتُكَ
وارتاحت حواليكَ يدايا
وتوحَّدنا . . كما اعتدنا . .
وصارت حولنَا النارُ سلاما

. . .   .
. . .   .

كانت الأرضُ فتاةً
والدمُ الساخنُ ينداحُ فتىً

كانت الأرضُ فتىً
والدمُ الساخنُ ينداحُ فتاةً

كانت الأرضُ عريسا
والدمُ الساخنُ ينداحُ عروسا

الإسكندرية : علاء عبد الرحمن

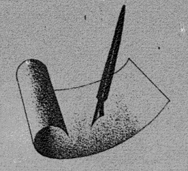
محمد حلمي حامد

شعر
زهرة سبتمبر

حين اشتعلت بالوجدِ النشوةُ
واشتملت بالصمت الذكرى . .
خاصر قلبَ الأرض الزمنُ الطيّبُ
فانفلقت عن أوّل زهره
حدثها الفجر حديث الشوق الدافق
عن سحر سناها . .
عن أحلامِ العطرِ العاشق
هامت زمناً فى كفيه . .
فما اختالت
أو مالت نحو شذاها . .
واثقةً . . كانت تبتسم لعينيه
وتنفلت سراباً وخداعاً
هام بها . .
زمناً للحلم فشق البحر . .
وناولها نفسه
ناولها الأنداء فما كان ليملك إلاها
كانت أنْزَى من أن تقف أمام الليل ضريره

لكنَّ الريح الشريره
جاءت تتخبط فى ألف ضفيره
جاءت فوق جواد الحزن ببعض رساله
« حبّك للزهرة محض ضلاله
فاخلع ثوبك للبرد العاهر
واسقط تحت المطر الماجن »
راقصت الريحُ ذؤابات الجبل . . وراقصت الآلام
ركع الفجرُ على قدميه .
احتضن الزهرة . .
واحتضن الأحلامْ
رفضَ الموتَ . .
تعدّى الريح . .
اصطدم مع الإعصار
لكن الريح المجنونة . .
تركت قرصانا فى كل سفينة . .
واقتلعت . .
أحلى الأزهار

القاهرة : محمد حلمي حامد



القصـــة

محمد جبريل

قصة تكوينات رمادية

مددت يدى بعفوية ، وأضأت النور . كنت قد صحوت على أذان الفجر يتناهى من المرسى أبى العباس . أطلت التحديق فى الظلام السادر ، أتبين الشبح الواقف وراء النافذة يتطلع إلى الطريق . بدت المفاجأة فى ملامح وجهه أقرب إلى الخوف ، وربما الفزع . هلل بيديه ، فأطفأت النور .

قلت ، وأنا أزيح الغطاء عن جسدى :

- هل تنوى صلاة الفجر فى المسجد ؟ . .

قال فى همس منفعل :

- أى صلاة ؟ . . وهل يتيح لى الملاعين أن أصل إلى المسجد ؟ . .

فطنت إلى ما يعنيه . حدثنا — إخوتى وأنا — عن متاعب — لا يدرى بواعثها — بدأت إدارة الشركة تواجهه بها ، حين أعلن رغبته فى التقاعد . الخواجة ليفى (سافر — فيما بعد — إلى إسرائيل ، ضمن الأفواج الأولى لليهود المصريين) أظهر قلقا واضحا . تمعن فى وجه أبى كأنه يستوضح نواياه . قال وهو يتظاهر بترتيب الأوراق على مكتبه :

- أرى صحتك ممتازة . . فلماذا تتقاعد ؟ . .

سعل أبى — بالتذكر ، وأسند راحة يده إلى صدره :

- هدنى الربو . . ولابد أن أنفذ نصيحة الطبيب بالراحة التامة ! . .

- اكتف بالعمل معنا . . وأعدك بزيادة راتبك . .

- صدقنى . . مطلبى الراحة وحدها ! . .

روى أبى ما حدث ، دون أن يشير إلى ملاحظة ما . لكنه — فى الأيام التالية — حدثنا عن الأوراق التى اختفت من مكتبه ، والبرود القاسى فى معاملة الخواجة ليفى ومعاونيه ، واعتذار الصراف بالمرض حتى لا يتقاضى راتبه . علا الإيقاع ، وبدت التطورات مثيرة عندما فاجأنا أبى — ونحن حول الطبلية ننتظر عودته — بخطوات متعجلة ، ووجهٍ يكسوه قلق واضح . وضع الصحيفة وكيس البرتقال على المائدة ، وعاد إلى الباب يستوثق — أعلى السلم — مما رآه . لم أكن رأيت أبى فى تلك الصورة من قبل . تنقل — بعينين مرتعشتى الأهداب — بين باب الشقة ، والنافذة المطلة على المنور ، ولوحة الكانفاه المعلقة فى الجدار ، وحركة مفيدة — داخل المطبخ — تعد الطعام ، ونظراتنا القلقة ، والقط السيامى الذى أقعى تحت الطبلية . غلب التوتر محاولته لعناق السكينة . جلس على الكنبة الاسلامبولى . أطال التحديق فى اللاشىء حوله . فى اللحظة التالية ، تبدد السهوم ، فانتفض ، ووقف ، ودار حول نفسه ، وتحركت شفتاه بكلمات لم ينطق بها . .

أزاح له نافع وشاكر مكانا بينهما ، فجلس . أمسك بيديه طرف الطبلية ، كأنه يهم بقلبها :

- هل رأيتم ما رأيت ؟ . .

تطلعنا بأعين متسائلة :

- الخواجة ديفيد مساعد ليفى يختبىء فى بئر السلم ! . .

قلت فى ضيق :

- ولماذا تتصور أنه يختبىء ؟ . . ربما يريدك فى أمر ما ! . .

- أنت لا تفهم شيئا . منذ أيام ، أتابع تنفيذ المؤامرة .

- ضد من ؟ . .

- ضد أبيك ! . .

أغضبه — وإن لم يعلن — تنهدة أخى نافع غير المصدّقة . استطرد وهو يهش — بعصبية — ذبابة حطت على أنفه :

- صدرى ملء بالأسرار ، وهم يخشون أن أذيعها . .

تغلف صوته بحشرجة قاسية :

- لقد قرروا قتلى ! .

* * *

لزم أبى البيت ، بعد أن تسلم مكافأته . يكتفى بالتنقل بين غرفته والصالة ، ويشغل نفسه بمراجعة قواميس الإنجليزية والفرنسية ، ويدوّن جملا وملاحظات . . لمجرد الرغبة فى قطع الصمت الذى كان يعمقه مضغ أفواهنا للطعام ، سألت أبى :

- لقد تقاعدت عن مهنة الترجمة . فلماذا تقسو على نفسك بالمذاكرة ؟

قال فى استغراب :

- التقاعد لا يعنى أن أهجر اللغة .

وعلا صوته فى تغير مفاجىء :

- إذا نسيت اللغة ، نسيت كل ما أعرفه من أسرار . . وهذا لن أمنحه لهم ! . .

وصرخ فى نظرتى الداهشة :

- أنت لا تفهم شيئا . لم تعد حياتى تهمنى . المهم أن أرد المؤامرة !

* * *

تغيرت حياتنا . خطوات أبى الزاحفة بين غرفة النوم والصالة ، تخوفه الواضح من رنين جرس الباب ، تطلعه القلق — فى لحظات متقاربة — من خصاص النافذة ، شروده الساهم وحديثه المفاجىء إلى نفسه أحيانا . لم يعد تشغله المذاكرة ، أو مشكلاتنا الشخصية . تناسى حرصه — منذ وفاة أمى — بدس السندويتشات فى حقائبنا كل صباح ، قبل أن يغادر البيت . شاع حولنا ضباب غير مرئى ، وغلب التوتر على تصرفاتنا ، وقال نافع :

- ينقصنا حفل زار لنعيد هذا البيت إلى سابق عهده !!

* * *

فى تلك الليلة ، صحوت على حركة أبى خلف النافذة . أطفأت النور ، وأزحت الغطاء عن جسدى . حاولت أن أهبط إلى الأرض برفق ، فلا يصحو إخوتى . أحس بصدرى خلف ساعده ، فقال فى صوته الهامس وهو يشير إلى المجهول من خصاص النافذة المغلقة :

- هذا الذى يقف تحت عامود النور . إنه الخواجة ليفى نفسه !

قلت وأنا أحدق فى الرجل الغائب الملامح :

- هل البالطو الأصفر يرتديه الخواجة ليفى ؟! . .

- أنت لا تفهم شيئا . إنهم يحسنون إخفاء أنفسهم . لكن هذا الواقف هو الخواجة ليفى بعينه ! . .

أحسست — لخوف أبى — بإشفاق . بدا مهدودا ومتحيرا ولا يقوى على التصرف . ذلك الذى يقف تحت عامود النور كان ينتظر سيارة العمل . رأيته مرات من قبل ، وأنا أطل — بعفوية — من النافذة ، لأرقب يعقب تناهى الأذان من أبى العباس ، أو ابتهالات ما قبل الصلاة . لكن البريق الذى التمع فى عينى أبى ، بما هو أكبر من الخوف ، كأنه يرى الموت ، جعل السؤال سخافة لا معنى لها . تضاءل العملاق القديم ، فتمنيت أن أحتضنه وأبكى .

غامت عيناى ، فدفعته برفق :

- حديثنا سيوقظ إخوتى . نم أنت ، ولن أغادر مكانى حتى أطمئن إلى انصراف الرجل .

* * *

أيقظنى أبى لصوت يتصاعد من نافذة المطبخ . قال : إنهم يتسلقون المواسير . وأصر أن يتقاضى محصل الكهرباء نقوده من شراعة الباب . وأعلن قلقه لما تأخر شاكر عن العودة من المدرسة . وزاد من تأكده — ليلا — إلى إغلاق الباب والنوافذ بإحكام .

ولمحته — يوما — يقلب فى حقيبة نافع . أعاد الحقيبة إلى موضعها ، وهمس كالمعتذر :

- لابد أن أحتاط ! .

* * *

لما صحوت ، كانت الشمس قد ملأت الدنيا . هدنى النقاش مع أبى ، فنمت . كان إخوتى قد انصرفوا إلى مدارسهم ، وران على الشقة هدوء . اتجهت — بتلقائية — إلى غرفة أبى .

كان مكورا — فى الأرض — على جنبه ، وعيناه مبحلقتان فى سكون جامد ، غريب .

القاهرة : محمد جبريل

سمير رمزي المنزلاوي

قصة: شرّ البليّة

لم تحظ شخصية فى مركزنا وتوابعه بمثل ما حظى به الشيخ طلبة الصفتى قارىء القرآن الكريم من شهرة وصيت ، وهو من ناحيته كان يؤمن تماماً أنه يستحق هذا وزيادة . يكفى أنه الوحيد الذى يقرأ على السبعة فى الجهة كلها ، علاوة على أنه حجة راسخة فى الحفظ والتجويد .

ولولا الحظ النحس ، وضياع البصر أيام الجدرى لكان الآن يتربع على عرش الإذاعة والتليفزيون !! أو ليس معظم القارئين بها من تلاميذه الذين ألهب أقدامهم ، والذين لا تعجبه أبداً طرائقهم فى القراءة ، فيغلق الراديو فى وجوههم متحسراً .

ومن صفات الشيخ طلبة ، المتواترة ، أنه لا يرحم أبداً من يتهاون فى أحكام التلاوة ، مهما كانت مكانته ، وتحت أى ظرف !

وليس ببعيد حادث الاشتباك المضحك بينه وبين قارىء إذاعى شهير .

نفش أحد الأغنياء ريشه وأحضره مع الشيخ طلبة فى مأتم أمه .

وكانت ليلة طويلة ، حافلة ، دخلت تاريخ البلدة . فالشيخ طلبة بدا ممتعضاً ، ولم يرض أبداً عن الوافد الجديد الذى ينافس المطربين فى مطّ الحروف ، وتحطيم القواعد .

والذين كانوا يجلسون على مقربة منه قالوا إن وجهه اختلطت فيه الألوان وارتعشت يداه . وقفزت كلمات مبهمة من حلقه قبل أن يهب متحسساً المنصة ، لينحى الإذاعى عنها بالقوة .

وامتدت ثورته العارمة إلى صاحب المأتم ، وإلى كل من حاول تهدئته !!

تكاثف الزبد على جانبى فمه ، وسال على ذقنه ، وهو يشوح بكمه الواسع ذات اليمين وذات الشمال .

وهبط إلى الأرض مبهور الأنفاس لا يكاد يتحكم فى لسانه ، حتى جاء غريمه معتذراً على الملأ ، ومعترفا بأستاذيته .

وظلت الحادثة رصيداً يسحب منه عند الطلب لاعناً الأيام التى ألقت به فى هذه البلدة التى لا تكاد تفرق بين العجوة والطوب الأحمر !!

والناس يضحكون معه من قلوبهم ، ويسايرونه فى طريق المزاح إلى آخره . فمعظمهم تلاميذه ، عاصروه فى عهده الذهبى أيام أن كان الكُتّاب دجاجة تبيض له ذهباً . وكان مركزه ـ أيامها ـ يسبق العمدة نفسه ، قبل أن تزول سطوته ، وينصرف الأطفال إلى المدارس ، فينحسر نشاطه إلى المآتم مصدر الرزق المتبقى .

ورغم ذلك لم يسمح أبداً أن تهان كرامته وسط موجة الفوضى التى سادت هذه الأيام . خاصة بين الشباب الذين لا يعترفون بقدسية أى شىء . واستغل أقصى قدرات لسانه وبديهته ليخرس أى متحذلق من أصحاب الشهادات .

وبعد فترة ، اشترى مكبراً للصوت ، وطوّر حرفته مستغلاً شهرته فى المركز ، واحتكاره لمعظم المآتم ، وصارت لديه ـ بمضى الوقت ـ قدرة غريبة على تتبع أخبار المرضى وتوقع ساعات موتهم ، ليكون على أتم استعداد لنصب المأتم .

اتخذ الأهالى من ذلك مادة لمزاحهم ، حتى إن بسيونى الحلاق أقسم أن الشيخ طلبة بعد أن قصّ شعره قال له بالحرف الواحد :

- خالك أبو الفتوح مريض جداً ، وسيموت غداً على أكثر تقدير ، وبعد المآتم سأعطيك الحساب !

هو نفسه لم يكن ينكر ذلك أو يغضب منه إذا ذكر أمامه . بل كان يؤمن عليه ، ويسب الجميع . ثم يسير فى الدروب التى يحفظها ، ينقر بعصاه ، فيفزع الأطفال من حوله ، ويلعنهم إلى سابع جد ، ثم يعود إلى بيته راضياً ، لا يشعر بإرهاصات الكارثه التى تنتظره .

ففى مكان لا يبعد كثيراً عن بيته كانت تعقد جلسة سمر عادية فى بيت أحد الموظفين . ولا يستطيع أحد ممن حضروها أن يحدد ـ على وجه الدقة ـ شخصية الذى طرح موضوع المآتم للمناقشة ، فقد نسوا هذا الشخص تماماً فى غمرة الجدل والحماس العنيف ، الذى تمخض فى النهاية عن رأى محدد : يجب إلغاء المآتم !!

أما الحيثيات الذى ذكرت لتبرير هذا الرأى فكثيرة ومقنعة . فالمآتم صارت عبئاً رهيباً على أهل الميت ، وجعلتهم يعانون من الموت وخراب الديار . فهناك طابور طويل عريض يقوم على إخراج الجنازات وتنظيمها . ابتداء من الشيخ طلبة الذى لا يرحم ، ومروراً بصبيان الشادر ، ومقدمى القهوة ، والماء ، والفراشين ، وعامل الميكروفون ، و . . . و . .

ولذلك قوبل الموضوع بالتأييد الساحق ، ولم يعارضه شخص واحد ممن حضروا المناقشة ، ولا ممن سمعوا به ، بعد أن تجاوز الجدران إلى الشوارع ، ودخل كل البيوت ، والمقاهى ، والمحال . . بسرعة الصوت .

وعندما وصل الخبر إلى أذنى الشيخ طلبة أنكره بعنف ، وحاول أن يفهمه على أنه نكتة سخيفة أو موضة يريد المتفلسفون نشرها . ولم يشأ أن يتقبل الموضوع ولم يفترض انسياق الناس وراء هذا التهريج .

لكن أعصابه بدأت تخونه أمام كثرة الكلام ، ونهشته نار الخوف ، والحزن ، خاصة عندما أعلن والد أحد المتوفين ـ أثناء الدفن ـ أنهم اكتفوا بالعزاء على الجبانة .

ولم يعد يطيق نفسه . اعتزل فى حجرته مضرباً عن كل شىء . وتفاقمت حالته ، فاقتربت من الجنون ، عندما قصده صبيانه يستفتونه ، وينقلون له خبر انتشار العدوى إلى القرى المجاورة ، واعتزام أهلها إلغاء المآتم ! لكنّ الشيخ طلبة استطاع فى هذه اللحظات الحرجة أن يستدعى ما تبقى من عقله ، ولقّن تلاميذه خطة يقودهم فيها . فأشاعوا عقب وفاة أحد الأهالى أنهم رأوه فى الحلم فى أسوأ حال : كان وجهه ملطخاً بالطين ، وكانت ملابسه ممزقة . وعندما سألوه عن حاله قال باكياً :

- إنى أتعذب . لماذا حرمونى من القرآن .

وكانت هذه الصيغة تتكرر بتعديل بسيط حسب مقتضى الحال . وكادت تنجح فى المراد منها ، لولا أن الشباب والمثقفين وقفوا لها بالمرصاد ، وأخمدوا النار بنفس السرعة التى اشتعلت بها .

ولم يستطع الشيخ طلبه أن يضع خطة أخرى لأن معظم صبيانه جهزوا أوراقهم استعداداً للسفر إلى البلاد العربية ، تاركين معلمهم فى خيبته الثقيلة .

وأحس الشيخ طلبة بالوحدة والعجز لأول مرة . وتخيل نفسه فى قارب مثقوب يتأرجح فوق الموج ، والبحر الهائج من تحته يستعد لالتهامه .

هل هذه نهاية خادم القرآن ؟
هل يرضيك يا رب أن ينكشف سترى ؟
جاء اليوم الذى أخفض فيه رأسى وأتسول آه يا بلد !
شلة عيال تقلب الدنيا !؟
هل أتركها لهم وأهيم فى الدنيا الواسعة ؟
وبعد
ألا يوجد حل ؟
وكانت زوجته تحاول تبسيط الأمر :
- كل عقدة لها حلال يا رجل
- دبرينى !
- منهم لله . . ألم يجدوا غير المآتم ؟
- . . سأقرأ عليهم يس
رفع صوته فجأة :
- يارب . كل من حاربنى فى رزقى تحرق قلبه !

وسيطر عليه البكاء الذى كان يتجمع فى داخله خلسة ، ولم يستطع أحد إسكاته حتى سكت وحده ولم يتكلم إلا بعد ساعة . استدعى ابنه ، وطلب منه أن يشترى له صفيحة بنزين ! كان الطلب فى منتهى الغرابة ، لكنه ألقاه بمنتهى الجدية دون أن تسمح تكشيرته بالاستفسار . تحرك الغلام ابن الحادية عشرة فى حيرة ، بينما جلس هو يتململ ويتحرك . ودخل دورة المياه أربع مرات . وسعل ، وبصق ، وتنهد ، ثم

تمدد على الأرض حتى حضر الغلام ووضع الصفيحة بجانب قدميه .

- لا تنم . . ستخرج معى .

التصق الغلام بأمه ينتظر الأوامر . وطال الانتظار حتى ظن أن الليل انتهى . ولم تجرؤ أمه على الحركة أو السؤال . ونادى الشيخ طلبة على ابنه أخيراً فجاء يرتجف ويغالب النوم . وأمره أن يحمل الصفيحة . ووضع يده الثقيلة فوق كتفه الرقيق فسار متعثر الخطى ، كل قطعة فيه ترتعش . وقدم له بطارية قائلاً فى حزم :

- اذهب بى إلى الجبانة . . ودلنى على مقبرة إبراهيم مرزوق الذى توفى منذ يومين . . !!

وبعد دقائق كانا أمام المقبرة . البرودة تنهش عظام الصغير . وآلاف الأشباح تكاد تنتزع صراخه لولا اليد الغليظة التى تضغط على كتفه .

- اسكب فوقها البنزين . أغرقها . وناوله علبة الثقاب :

- أشعل

وسرح لحظة يتصور النتائج . ستكون ضربة معلم . لن يكون لهم من الغد حديث سوى مقبرة إبراهيم التى احترقت لأنهم هجروا القرآن . سيضع الأفندية ألسنتهم تحت أقدامهم . آه يا بلد عيال .

وقفز من فوق الأرض فجأة على صرخة ابنه الممزوجة بالألم الشديد وتوالت الصرخات ، وأدرك على الفور أن البنزين أصاب ملابس ابنه ، وأن النار أمسكت بها .

وتناول حفنة تراب ، وحارت يداه فى الهواء دون أن يستطيع الوصول إلى الغلام من شدة اللفح الذى كاد يشوى وجهه .

كان الموقف أقوى منه ، ومن الأم الملتاعة (التى تعقبت صغيرها) فلم تستطيع أن تفعل شيئاً سوى الصراخ .

واختلط العواء الحاد بصمت الليل القاتل ، فتحولا إلى كابوس هائل اصطدم بأحلام النائمين ، فهبو مهرولين ناحية الجبانات بالمشاعل والبطاريات ، ودارت معركة رهيبة مع النار التى غزت المكان . وبدا الشيخ وزوجته والغلام بداخلها كجماعة من عتاة المذنبين داخل جهنم . وسحبوا الشيخ وزوجته فى الوقت المناسب . أما الغلام فقد تفحم تماماً .

الشيخ طلبه وزوجته ارتميا على تراب الجبانات يحثوانه ويعويان . وحملوهما إلى البيت كالمخدرين فى مظاهرة رهيبة . ولم يحاول أحد أن يسأل أو يستفسر ، رغم حاجة الموقف إلى ألف سؤال . فقد استطاعوا بذكائهم — الذى لم يعترف به الشيخ طلبه أبداً — أن يصنعوا داخل عقولهم افتراضاً قريباً جداً مما حدث فى هذه الليلة .

كفر الشيخ : سمير رمزى المنزلاوى



بدر عبد العظيم محمد

قصة قصص

السلسلة الذهبية

انسكب إناء اللبن على الأرض . لاحظ وهو يقبع أمام باب الحجرة المفتوح النظرة االكسيرة التى بدت على وجه زوجته ، بعد أن سال اللبن على الأرض ، مكوناً بقعة صغيرة تحت قدميه . قطة صغيرة أتت مسرعة ترتشف من تلك الوليمة التى جاءتها على غير انتظار . طفل صغير ملأ البيت صراخاً ، وهو يرى والدته تعود بالإناء الفارغ . تناهت إليه من داخل الحجرة التأوهات الضعيفة التى تصدر من أبيه طريح الفراش ، وقد قاربت السنة على الانتهاء ولا تقدم يذكر فى صحته .

ـ سلامتك .

قالها وهو يقوم مسرعاً ليقف بجواره . . امتدت اليد الواهنة المعروقة لتطبق على يده الموضوعة على حافة السرير :

ـ خلى بالك من مراتك وابنك يا حموده .

سعال متواصل قطع كلماته أغمض بعدها عينيه وراح فى غيبوبة طويلة . تحرك متجهاً إلى الباب . تذكر اللبن المسكوب ، والمعطف الأبيض ، وفوقه ترقد تلك السماعة السوداء ، بعد أن رفعها دكتور البندر من فوق صدر أبيه :

ـ لازم عملية .

امتدت يده داخل جلبابه القديم البالى . تحسس تلك الجنيهات القليلة بعد أن باع قيراط الأرض الوحيد الذى يمتلكه هو وجاموسة .

ـ خلاص يا دكتورا عملها .

امتدت يد الدكتور إلى نظارته يعدل من وضع سلسلة ذهبية تتدلى منها :

ـ بس يا ابنى العملية حتتكلف ألف جنيه !

عاد من شروده . تركزت نظراته على الجاموسة . فى اليوم التالى كان الطفل الصغير يلعب فى وتد مغروس فى فناء المنزل به بقايا حبل مقطوع . أمام إحدى الحجرات المغلقة بمستشفى البندر وقف حموده . فتح الباب ، وظهرت النقالة حاملة جسد أبيه ووراءها الطبيب :

-- شد حيلك البقية فى حياتك .

لم يحر جواباً . كل ما أحس به أنه رأى رقبة أبيه معلقة بتلك السلسلة الذهبية .

مازال الطفل يلعب فى الوتد المغروس ، وبين تارة وأخرى يمسك بالحبل المقطوع ، وكأنه يبحث عن شىء أَلِفَهُ وضاع منه ، بينما انطلقت فى تلك اللحظة عربة فارهة تغادر المستشفى ، وطفل صغير يعبث بسلسلة ذهبية تتدلى من نظارة .

شرخ فى جدار الصمت

تعلقت عيناه بالعنكبوت الصغير وهو يصنع خيطاً يسير عليه فى الهواء . تابعه بإصبعه حتى التف الخيط حوله . سقط

العنكبوت إلى الأرض ، ولكنه فى سرعة لا تتناسب مع حجمه ، تسلق الجدار حتى وصل إلى صورة تراكم عليها الغبار مالبث أن اختفى خلفها . تركزت عيناه على الصورة . خُيل إليه أن ابتسامة باهتة ترتسم على شفتى صاحبها . استدار معطياً لها ظهره . سمعها تهمس إليه :

ــ فين مراتك يا متولى ؟

استدار مرة أخرى مواجهـا الصورة . ارتسمت ابتسامة مريرة على شفتيه وبإصبعه التى مـازال خيط العنكبوت يلتف حولها أشار إلى حجرة مواجهة للصالة التى يقف فيها :

ــ دى نايمة من مدة حتى مش عارفه أنى موجود .

بخطوات بطيئة سار حتى وصل إلى الحجرة مواصلاً حديثه بينما يده تدق على الباب :

ــ شايف مش عايزه ترد على !

أطرق برأسه إلى الأرض ثم عاد ينظر إلى الصورة :

ــ هى دى نفيسة مراتى . أنا قلت لك ميت مرة قبل كده مش عايز اتجوزها وأنت تصمم على رأيك . لو كنت أعرف إنى حاعيش العيشة دى . تفتكر كنت وافقت أبداً ؟

من خلف الصورة عاد العنكبوت ليصنع خيْطاً جديـداً . تابعه بنظره مرة ثانية . أسـرع إلى الحجرة ليـطرق الباب من جديد بينما صوته يعلو :

ــ انت يا نفيسه . اصحى . كفاية نوم !

ولكن الصمت مازال يخيم على الحجرة . اتجه إلى الصورة من جديد وفى ثورة غضب أخذ يشير إلى الباب :

ــ شايف . مش قلت لك . لو مش مصدقنى انزل وشوف بنفسك . إيه مش قادر تنزل ؟ طيب استنى . ما أنا عـارفك طول عمرك تاعبنى .

أسرع متجهاً إلى حجرة أخرى ، ثم عـاد ممسكاً بكـرسى وضعه أسفل الصورة ليصعد عليـه . أصبح وجهـه ملاصقـا للبرواز الزجاجى المحيط بها . أخرج من جيبه منديلاً رثّـاً ، وأخذ يزيل الغبار المتراكم عليها . توقفت يده قليلاً عن العمل ليـرقب العنكبوت الـذى لا يزال يصنـع تلك الخيوط بمهـارة فائقة . تمنى أن يصبح مثله يسير على أحد تلك الخيوط ليبتعد عن نفيسة وتلك الصورة . عاد ليمسح الغبار . بيد مرتعشة أنزل الصورة من على الجدار ، وسار بها متجهاً إلى الحجرة . فتح الباب فى هدوء . فى ركن الحجرة ، وعلى سرير ، كانت ترقد امرأة . اقترب منها بينما يده تطبق على الصورة . مازال الحبـل ملتفاً حـول رقبتهـا منـذ ليلة أمس . وضـع الصـورة بجوارها ، وقال وكأنه يحدث نفسه :

ــ اتفضـل بقى صحيها . أنـا تعبت . ثم أغمض عينيـه متظاهراً بالنوم .

فى الخارج كان العنكبوت يصنع تلك الخيوط العجيبة مكان الصورة .

الجلابة

كعود القصب المحروق بشعر أشعث أغبر ، وجلباب قديم ممزق لا يعرف له لون ، كان دياب يسير فى طرقات القرية ، يتدلى من يده حبل غليظ يطوق عنق كلب أجرب ، مشغول البال والفكر ، منذ أن سمع حـديثاً يـدور عن مسؤول كبير سيزور القرية غداً لافتتاح مصنع جديد .

ــ فرصتك يا دياب .

صاح بتلك الكلمات وهو يقفز فرحاً . ثم بنظرات حزينة هبطت إلى ثوبه ردته إلى واقعه ، وإلى أنه لا يستطيع مقـابلة المسؤول الكبـير بتلك الثياب . فى داخـل خرابـة فى أطراف القرية جلس دياب ليصلح من ثوبه على قدر المستطاع .

منذ الصباح الباكر ودياب يرابط أمام باب المصنع ، ولم يهتم باللعنات التى انهالت عليه من حارس البوابة ، وهو يحاول أن يرى شيئاً ملقى على الأرض ذا ألوان زاهية ، تمنى أن يكون له ثوب فى مثل جماله . امتدت يده فى خوف إلى ذلك الشىء . عاد الخفير يصب عليه لعناته . سحب يده . ابتسم فى بلاهة وهو يشير إلى الأرض :

ــ ايه ده ؟

أصبح الحارس فيلسوفاً أمام بلاهته . صاح مغروراً :

ــ دى سجادة حيمشى عليها البيه الكبير . فهمت ، والاّ أقول تانى ؟

هز دياب رأسه موافقاً . رغم أن عقله لم يهضم ذلك .

أقبـل الموكب . تـوقفت عربـة فارهـة نزل منهـا المسؤول الكبير . أحاط به الجمع المحتشد أمام باب المصنع . حـاول دياب الوصول إليه ، ولكنه فشل رغم محاولته زحزحة الأجساد المتراصة أمامه . ركع على ركبتيه وأخذ يزحف تحت الأقدام . نظر إلى أعلى عندما وصل إلى منتصف الحشد . رأى السـماء عنـدما تحـركت الأجساد . تمنى أن يكـون كلبه معـه فى تلك اللحظة ليحميه من تلك الأقدام التى تتحرك فـوق جسده . الأصوات تتعالى من كل مكان ترحب بالزائر الكبير ، ابتسم دياب فى سخرية مريرة . الكبير كبير ودياب هو دياب . قالها لنفسه مواصلاً الزحف تحت الأقـدام . أمسك الـزائر المقص إعلاناً بافتتاح المصنـع . فجأة انـدفع ديـاب واقفاً ليقـع على

الأرض ، ويسقط الشريط معه . أحاطت الأجساد فى حلقة محكمة بالزائر . بعد أن أفاق الجميع من الذهول الذى ألم بهم أطبقت يد قوية على عنق دياب حتى حبست أنفاسه داخل صدره . أشار المسؤول بتركه . تقدم فى خطوات واهنة وجسده يرتعش من الخوف . وقف أمام الزائر . همس أحد المرافقين :

ــ ده واد مجنون اسمه دياب . بس طيب وغلبان قوى .

ثم مشيراً إلى دياب :

ــ امشى يا دياب دلوقتى .

لم يتحرك دياب . همس الزائر :

ــ هوه عايز ايه ؟ وماله واقف كده ؟

قبل أن يرد أحد كان دياب يصرخ :

ــ أنا عايز جمل .

انطلقت ضحكات السخرية من حوله . ربت الزائر على كتفه :

ــ حاضر . بس كده .

لا يعرف دياب كيف وصل إلى الخرابة . قابله كلبه بنباح عال وهو يهز ذيله فى فرح . أشار له بالسكوت . جلس بجواره يربت عليه . أخذ يحدثه :

ــ خلاص يا سبع الليل فرجت . بكره حيكون عندى جمل . يا ولاد جمل بحاله . إيه العز ده . عارف يا سبع الليل حاشبعك عضم . عضم إيه . لحمة مشفيه . حاشتغل بالجمل واكسب فلوس كتير ، ومفيش حد حيضحك على تانى . مش كده يا سبع الليل ؟ إنت بتفهمنى أكثر من أى حد فى البلد دى .

من العلامات البارزة التى أصبحت القرية تشاهدها . كل صباح . منظر دياب وكلبه يرابط على الطريق خارج البلدة ، منتظراً قدوم الجلابة التى تضم مجموعة الجمال التى تمر على البلدة كل ثلاثة شهور . مازال يحدث كلبه بين فترة وأخرى :

ــ معلش يا سبع الليل . اصبر . بكره تيجى الجلابة .

أسوان : بدر عبد العظيم محمد



رجب سعد السيد

قصة فعل إيجابى

اختار المعطف وغطاء الرأس الصوفى . الأحمر هو أول لون تميزه وتنطقه . الآن ، ضمن للصغيرة حماية من موجة البرد الشديدة التى يقولون إنها لم تمر بالبلاد منذ عشرين عاما . بالرغم من أن الإسكندرية تمسك بنفس خط العرض ، ولا تبتعد ــ فى اتجاه الشرق ــ كثيراً عن هذه المدينة التى يسعى فيها الآن ، إلا أن شتاءاتها الثلاثين التى أعطاها لها لم تكن موحشة كهذا الشتاء ، ولم يكن بردها موجعا كبرد شتاء هذه المدينة الذى يستقبله ، وزوجته وصغيرته ، جهها .

لم يكن لديه متسع من الوقت ، فعليه بعد أقل من نصف ساعة أن يواصل عمله ويتواجد فى فصل (٣/٥) . . . ثلاثة أرباع الساعة من التوتر ، والتحسب ، والضيق ، والتوزع بين شرح الدرس ، ومواجهة تصرفات أمين اللجنة الثورية بالمدرسة الذى يجلس فى ركن قصى من حجرة الدراسة مع بعض حوارييه ، يطلق سهامه ويحاول استدراجه إلى مبارزات تبتعد كثيراً عن حلقات وسلاسل المركبات العضوية التى ترسمها قطعة الطباشير بين أصابعه ، بينما يحاول أن يحتفظ على شفتيه بابتسامة شاحبة تظل معلقة حتى يدق الجرس .

قال لنفسه إن المدرسة تجاور المنشأة الاقتصادية للملابس . وفكر فى أن زوجته تحب أن تختار ملابسها بنفسها . ويجب ألا يحرمها من هذه المتعة . وفكر أيضا فى أن النصف ساعة زمن يكفى لاستطلاع الموديلات ودراسة الأسعار ، بحيث يوفران بعض الوقت عندما يأتى معها لشراء ملابسها .

أتم جولته السريعة ، وعند نهاية الممر بين صفى الملابس المعروضة ، اصطدم برجل أسود . توقف الرجل يعتذر أو يحتج بلغة غير مفهومة . خلّفه متجها إلى بوابة الخروج لتسديد ثمن مشترياته وينصرف . وقف فى نهاية طابور الرجال . كان طابور النساء أطول ، ومعظمه من الأوربيات الشرقيات بمظهرهن المميز ، إذ ظل عامل الخزينة يضاحكهن ويعابثهن غير ملتفت إلى طابور الرجال فقد يفوته موعد الحصة فى ثالثة خامس ، وقد يضطر إلى إرجاع ملابس الصغيرة والخروج من هذا المكان المزدحم الخانق خالى الوفاض .

نظر فى ساعته ثلاث مرات فى أقل من دقيقتين . كان على وشك اتخاذ قراره بالخروج من الطابور والتخلى عن فكرة الشراء ، فى نفس اللحظة التى ارتفع فيها صوت صرخة نسائية . التفت كل من فى المنشأة إلى مصدر الصوت . أعقب الصرخة أصوات ولولة . خرجت امرأة من بين صفوف المعروضات ، سافرة ، تتحدث بالعربية وتنعى حظّها العاثر . هرول إليها ثلاثة أشخاص ، من بينهم شاب صغير كان يعاتب عامل الخزينة ويحثه على الإسراع فى عمله . أحاط بها الثلاثة ، ينادونها بيا تونسية ، وينهرونها . كفت عن النحيب ، وأعلنت مصيبتها فى صوت واضح سمعه الجميع . فقدت كيس نقودها وبه مائة دينار !

توقفت حركة الشراء . استوعب الموقف جميع من بالصالة المكدسة بالبضائع ، بالرغم من اختلاف وتعدد الجنسيات

واللغات ، كانت التونسية المتبرجة لا تزال تشرح وتقسم وتشير إلى صدرها حيث كانت تحتفظ بالكيس المفقود . عاد الشاب الصغير ، أهمّ من فى الموقع ، إلى الصراخ فى وجهها أن تكف عن إثارة الاضطراب فى المنشأة . تقدم إلى الباب الوحيد ، وأمر رجلين أن يغلقاه . التفت إلى العملاء ، ولم يحاول أن يكون رقيقا أو يبدى أى نوع من الاعتذار وهو يعلن عن قراره بإغلاق الباب ، إلى أن يأتى رجال الشرطة .

تراجع الرجال من الجنسيات السوداء إلى الحائط ، وتقاربت أجسام الهنود ، واحتفظت نساء أوروبا الشرقية بمواقعهن فى الطابور ، كأنّ بينهن اتفاقا على الصمت . فماذا يجدى الإعلان عن وجود ثلاثين طالبا ينتظرون ، حالا ، وجبة الكيمياء العضوية ؟ .

اقترب من الهاتف الملقى على مكتب يجلس إليه عجوز يرتدى الزى الوطنى ، ويكاد ـ برغم كل ما حوله ـ يستسلم للنعاس :

ـ «هل يمكننى أن أهاتف المدرسة ، لأننى . . . . » .

هب الرجل فى صحوة تتناقض مع حاله ، وأشاح بيديه معاً فى تأفف مقصود ، ونطق كلمة واحدة : « كاسد ! » .

وقف فى مكانه أمام المكتب وحيدا يبتسم ، ويفكر فى أنه لا يزال يمارس النية الطيبة ويعتقد فى وجود من يستجيب لمشاركته اهتماماته . على كل حال ، لقد أدى ما عليه وحاول الاتصال بالمدرسة للاعتذار ، وليس أمامه إلا الانتظار مع العشرات من المشترين الذين حبستهم صرخة التونسية .

مضى ربع ساعة ، وكان زمنا كافيا لأن يزول تأثير المفاجأة ، ويتقارب أفراد المجموعات يتحدثون بلغاتهم المختلفة . ربما يعبرون عن قلقهم ويحتجون فيما بينهم على هذا الأسلوب الذى يحيل الآدميين إلى أسرى فى قفص ، رهنا لكيس نقود اختفى فجأة من صدر أنثى تونسية . المهم أنهم يتحدثون ، وهو وحده لا يفعل إلا مراقبة الوجوه ومحاولة فك أربطة التوتر . وبدون مقدمات ، وجد نفسه يخطو فى المسافة القصيرة بينه وبين الشاب الصغير المسيطر على الموقف . وقرر ـ فى مواجهة تجهم وجه الشاب ـ أن يطلق ابتسامته الطيبة التى لا تعنى شيئا . سأله :

ـ « أنت مدير المنشأة ؟ ! » .

ـ « ماذا تريد ؟ » .

محت حدته ابتسامة الود . تصاعد الدم الحار إلى الرأس ، وبدأ يحتد :

ـ « الوقت يمر ، ولم أركم تتصلون بالشرطة . . . . » .

ـ « هم قادمون . . إبق فى مكانك ولا تزد . . ! » .

ولم يزد ، لأنه ارتبك قليلا أمام أمر الشاب له ، ولأن الأمر تحرك إلى الباب المغلق هائجا يطرد المتجمعين بالخارج .

كان يفكر فى أن ما حدث هو امتداد لسلوك التلاميذ ، الغير ودّى ، فى حجرات الدراسة . ازدرد بعض الانتشاء لأنه ـ برغم انسحاب الجميع إلى ظل الحائط ـ كانت له القدرة على هذا الفعل الإيجابى البسيط . وسمع صوتا يأتيه من جانبه :

« لابد أنك حديث عهد بهم . . نصيحة : لا تحاول أن تقترب منهم فى مثل هذه الأحوال ! » .

كانت سيدة وسطا ، تقف بقربها فتاة صغيرة . اطمأن إلى ملامحها ، وأقبل يحادثها :

« ولكن سلوكهم غير مهذب . . غير متحضر . . ويتناقض مع . . . » .

وبدأت السيدة ، من منتصف كلماته ، تبتسم ثم تسحب فتاتها وتبتعد ، دون أن تصغى لبقية الكلمات . انشغل قليلاً بتأمل معنى الابتسامة على وجه السيدة التى تحمل وثيقة سفر من نفس النوع الذى يحمله ، ولكنها تتوارى مبتعدة تبتسم فى إشفاق أو سخرية . اقترب ثلاثة رجال يرتدون الزى الوطنى ، وتحدثوا مع الشاب العصبى . استمع إليهم ، وكان ليناً ، بل إنه ابتسم ، ثم فتح ـ بنفسه ـ الباب وتركهم يمرون يتضاحكون ويتغامزون .

كان حدثا جديرا بأن يسترعى انتباه بقية المحبوسين على ذمة البحث عن كيس نقود التونسية . دارت عينا مدرس الكيمياء فوق الوجوه الصفراء والسوداء والبيضاء . لم يبد عليها أى ردّ فعل . كانت السيدة المصرية وفتاتها تعبثان بقماش ثوب معلق فى ركن قصى . أسرع إلى الشاب عند الباب :

« قلت إننا سنبقى جميعا حتى يأتى الشرطة . . . » .

« أنت مثير للشغب . . قلت لك إنهم قادمون . . . » .

« ولكنك سمحت لثلاثة رجال بالخروج . . . » .

« هذا عملى . . لا تحاسبنى . . . » .

« يحتمل أن يكون اللص بينهم . . . » .

« اصمت يا مصرى . . ابتعد ! » .

« لا تصح فىّ هكذا ! . . وعلى كل حال ، أنا لدىّ عمل ، وأريد أن أخرج مثلهم . . فتشنى وتأكد من أننى لم أسرق ، ودعنى أمر . . . » .

« لا تريد أن تكف ؟ ! . . باهى ! » .

أحيط به . اقتيد ـ دفعا ـ إلى خارج المنشأة . لم يفكر فى إبداء أى مقاومة ، لأن اللحظات لم تكن كافية ليفكر أو لتتصل

به الظنون إلى حد أنه سيتهى إلى المقعد الخلفى للعربة (البيجو) البيضاء الواقفة بحذاء الرصيف المقابل .

تحركت العربة ، وكان يتساءل : « ما هذا ؟ .. ما هذا ؟ ! » . وكانت كتفاه تتلقيان خبطات قوية من قبضات رجلين جسيمين إلى يمينه وإلى يساره . أما المقعد الأمامى ، فكان يحتله الشاب الذى اعتقد ــ طول الوقت ــ أنه مدير المنشأة .

استمر السائق يطلق سيلا من البذاءات ، ويلتفت ليقذف المحاصر فى المقعد الخلفى بنظرات شررية ، كأن بينهما ثأرا خاصا .. صاح فيه :

« مدرس أنت ؟ .. أم تراك قوادا ؟ ! .. الأخ النقيب يأمرك بالصمت وأنت سادر فى تكبرك وعصيانك ! .. كأنها بلدة أبيك ! .. أيها الوقح السافل ! » .

« أى نقيب ؟ ! .. إن الشرطة لم ... » .

وفى لحظة ، أضيىء وجه المرأة المصرية تنصحه ، وومضت صورة المدرس الوطنى المتعجرف . كانا يتباريان فى تنس الطاولة فى صالة المدرسة ، وسقطت منه بطاقة . التقطها ليعيدها إليه ــ كانت البطاقة تحمل شعار الشرطة ، وصورته فى زى الضابط ــ وتساءل فى بساطة : هل لديكم نظام ضباط الاحتياط فى الشرطة ؟! خطفها المتعجرف وبارح الطاولة مسرعا .

عبرت السيارة بوابة مبنى صغير منعزل تغطيه أشجار عالية . توقفت أمام باب داخلى . ترجل النقيب ثم السائق . شده الرجل الذى كان يجلس إلى يمينه . أحاط به الأربعة . كان السائق أشدهم حماسا . قبض على ياقة قميصه . دخلوا إلى ممر شبه مظلم . كانت قبضة السائق تكاد تخنقه . حاول التخلص منها . ركله السائق :

« وتقاومنى ؟ ! .. تريد أن تبدو بطلا .. هه ؟ ! .. فى أى مكان تستثمر زوجتك الآن وقتها لزيادة تحويلا تكما يا جرادة ؟ ! » .

وبالرغم من إدراكه لطبيعة الموقف ، لم يتحمل فحش الإهانة ، فانتفض دافعا السائق متخلصا من قبضته على عنقه . تمزقت ياقة القميص ، وصاح فيه من خلال انفعاله الشديد : يا كلب ! .

تكالبوا عليه يشلون حركته . ازداد سعار السائق ، وارتفعت كفه فى الهواء وهوت تدك وجه غريمه الذى تهاوى إلى الأرض . عاجله بركلة قوية هزت جسم الضحية . قفز النقيب أمام السائق ، وأفلح ــ مع الآخرين !! فى إبعاده ، عن الملقى على الأرض بلا حراك .

* * *

كانت المرئيات ترتعش ، وهو يحرك رأسه فوق الوسادة ، ويكتشف ــ شيئا فشيئا ــ السقف والجدران والفراش ، وكلها بيضاء ، وأنابيب مطاطية تتسلل إلى أنفه وفمه وأوردته . وصلت عيناه إلى وجه الممرضة العجوز التى التفتت إلى حركته الواهنة . طمأنته ابتسامتها ، فحاول أن يسألها . أشارت إليه تمنعه من الكلام . كان يئن ــ دون صوت ــ أنينا يسرى فى كيانه كله . أحس بسخونة خيوط سائلة تتحرك تحت عينيه . اقتربت الممرضة ، حانية ، تمسح رأسه وتلتقط بمنديلها دموعه . حاول أن يحرك يده ليطلب ــ بالإشارة ـ ما يريد . لم تستجب اليد ، ولكن الطلب كان شديد الوضوح فى ذهنه ... ورقة ، وقلما ، وكلمة بارزة تتصدر الصفحة : « استقالة ! » .

الإسكندرية : رجب سعد السيد

قصة: أجمل يوم اختلفنا فيه

عرفته منذ أسبوع .
بالتحديد الليلة الحادية عشرة من الشهر الحادى عشر .

كان الوقت مساء . . . كانت ليلة ممطرة . . . كانت ليلة أحد ، وهو لم يكن كأى أحد ، مازلت أعيش لحظات البداية معه ، وكم تحيرنى . فان أقل أعرفه منذ أسبوع سيكون قولاً مغالطاً إلى حد كبير . لن أكون دقيقة بالقدر الكافى ، لن أكون صادقة بالقدر الكافى .

فأنا أعرفه منذ ارتعش عقلى رغبة فى الحوار مع رجل ، لا حدود لتفكيره ، لا محرمات فى سلوكه . أعرفه منذ أول قطرات مطر بللت جسدى وتمنيتة قريباً يتأمل معى الشجر المندى . . يجرى وراء قطرة هاربة ، يقدمها إلىّ وأفاجئه أنا بتقديم بعض الشمس المتوارية . أعرفه منذ تساؤلى عن سر جمال الزهرة الراحل سريعا ، عن سر نشوة المعرفة . أعرفه منذ تساءلت عن معنى الوجود المتغير . . . منذ قلقى الا أموت دون أن أترك بصمة ثابتة .

أعرفه منذ عرفت احتياجى للمسة متفهمة تزيد حنينى ليدىّ . . لنظرة واثقة تربطنى أعمق بعينىّ . . ولقبلة ممتدة تحببنى أكثر فى شفتىّ .

أعرفه منذ سحرتنى ألحان « فريد » . . منذ صادقت النيل . ومنذ اكتشافى عشقى للرقص وحبى للقهوة .

منذ قرأت عن متعة المشاركة وأنا أعرفه . . منذ سمعت عن نشوة الحب وأنا أعرفه .

وأعرفه منذ تعلمت السباحة تحت الماء ورغبت فى أن نتسابق معا حتى الصخرة البعيدة ، نقف عليها ، نرى الدنيا من أعلى ونشتاق معا إلى دفء الشاطىء .

أعرفه منذ أول مرة أمسكت بالقلم وكتبت .

منذ الأسبوع الأول من عمرى وأنا أعرفه . . بل منذ ليلة مولدى ، هى الأخرى كانت ليلة أحد .

منذ اليوم الحادى عشر وحتى اليوم الثامن عشر ، ونحن ــ بتمهل ــ نتعجل الاقتراب . منذ أول أسبوع نحاول اختصار كل أسابيع الزمن . كان العمر الراقد خلفنا يحكى تاريخ ثمانية وعشرين عاما . لكننا استطعنا اختصار كل أربع سنوات فى يوم فإذا به بعد أسبوع يعيش عمرى . وأنا بعد أسبوع أعيش عمره .

لم يكن الأمر سهلا . . لم يكن مألوفا ولم يكن مؤكداً . لكن حلاوة عينيه دقة مشاعره . . عمق اهتمامه وسخاء عطائه ، جعلت الأمر سهلا . . مألوفا ومؤكداً . والأجمل جعلته ضرورة ممتعة . . ضرورة لأننى أحسست أنه أمر لا مفر منه . . ممتعة لأنها حرة .

ترك نفسه أمامى بكل عيوبه وصراعاته . تركت نفسى أمامه بكل تناقضاتى وأخطائى . عمره قبل حدد فلسفة للحياة تختلف عن فلسفتى . لكننا منذ أول لقاء اتفقنا على أن نحرص على اختلافنا . . نحترمه . . نتعامل معه بمرونة وحب . اتفقنا أن نستمع لآرائنا كما نستمع لدقات قلبينا .

مازلت أذكر اليوم الرابع من الأسبوع ، الموافق الأربعاء ، الرابع عشر من الشهر الحادى عشر . المكان حولنا يسمح

برؤية صفحة النيل المسافرة فى اللون الأسود ، وأنغام هادئة تنساب مرحبة بنا . كنا نتناقش فى أمور الدين . اختلفت رؤيتنا منذ البداية هو يراه الجوهر والشكل بالدرجة نفسها من الأهمية ، وأنا أركز إيمانى على الجوهر قال « طالما آمنت بوجود الرب فعلىّ التوفيق بين الشكل والجوهر » قلت : « أومن مثلك بوجود الرب ، لكننى أعتقد أن ما فرضه من شكل ليس إلا وسيلة لضمان تحقق الجوهر » .

لم يقتنع .. ولم أقتنع ولم نصل إلى نقطة فى المنتصف . لكن بالدهشة وبالسعادة كم ازددنا حبا واقترابا بعد هذا الحوار . احترمته لصراحته وتقديره لصراحتى . لم يحاول أحد منا فرض رأيه على الآخر . كنا ـ ومازلنا ـ حريصين على الوعد .. ألا تبعدنا اختلافاتنا . بل على وعى زائد بهذا الحرص .

كم يحيرنى الاختلاف معه . إننى كثيراً ما اختلفت مع الناس ، بل لا أذكر معهم إلا الاختلاف . المصحوب دائما بالضيق والتوتر . معه .. الأمر مختلف . لا أعرف الضيق أو التوتر ، بل تشملنى فرحة لم آلفها من قبل . تساءلت عن سرها ومازلت لا أعرف إجابة . وتزداد حيرتى حين أتذكر أننا نختلف فى أساسيات الحياة ورغم هذا فإن رغبتنا فى مشاركة الحياة معا لا تتأثر ، ولا تفتر بعد مرات الخلاف . وتتعقد الحيرة وتصبح متحدية لكل محاولات التأمل ، حين أشعر أن هذا الاختلاف هو الذى يجذبنى إليه ، ويضفى على علاقتنا سحراً غامضاً كلون عينيه . فهذا عكس كل ما ألفته أفكارى ، واستقرت عليه قناعاتى .

وجاء اليوم الأخير من الأسبوع ، الموافق الأحد ، الموافق الثامن عشر من الشهر الحادى عشر . نجلس فى مكان مغلق ، لكن اتساع الدنيا كله ينساب من عينيه مرحبا باقترابى ، فأجرى مغمضة العينين ولا أصطدم بالمائدة ذات المفرش الأخضر الفاصلة بيننا .

سألنى : « هل أعترف لك بأمر ما يشغلنى ؟ » . قلت : « مشتاقة لأى شىء منك » . سكت لحظة ثم قال : « إننى مدين لك بإعادة الانسجام فى علاقتى بأمى » . أوقفنى الكلام عن شرب عصير الطماطم المثلج .. سخونة تتدفق إلى وجهى وبريق مندهش وفرح يسأله دون سؤال فيكمل :«منذ رحيل أبى وهى تزداد عصبية وشعوراً بالوحدة . إننى أقدر حالتها . فهى لا تشعر فقط بالحزن ، لكنها تفتقد أخى وأختى منذ زواجهما وتركهما المنزل.» سألته : « لكنك تقيم معها ، أليس كذلك ؟ » قال : « نعم .. نقتسم معا الشقة ، لكننا لا نقتسم الحياة . نادرا ما أجلس معها وإذا حدث هذا يكون صدفة . فأنا أذهب إلى عمل مبكراً فى الصباح ولا أعود قبل السادسة وغالبا أخرج فى المساء وحين أعود تكون نائمة أو تستعد للنوم . وهكذا تمر الأيام بيننا . قد نتناول الغذاء معا فى بعض أيام الأجازات ولا يتطرق الحديث بيننا إلا لأمور عابرة . لا تتصورى كم كان يؤلمنى إحساسى بأننى بعيد عنها وأنها بعيدة عنى وأتألم أكثر حين أتذكر ندمى ، لأننى لم أحاول إسعاد أبى وهو على قيد الحياة . لا أريد أن يتكرر هذا مع أمى » .

يسكت مرة أخرى . هذه المرة أطول . فى عينيه دموع متراكمة .. فى عينىّ دعوة له أن يطلق سراحها ويلبى الدعوة . لحظات من الصمت تمر بيننا ، أرى فيها دموعه لأول مرة .. أرى فيها دموع رجل لأول مرة . مَنْ قال إن الرجل القوى لا يبكى . بحركة رقيقة تذوب اشتياقا اقتربت من دموعه .. لمستها لم أدر أريد إيقافها أو تجفيفها ، أردت فقط التعرف عليها . كانت تشبهه فى حرارتها .. بريقها وتدفقها المتردد . انتظرته حتى آخر دمعة . قلت : « لم تقل لى كيف عاد الانسجام بينكما ؟ » . قال : « عاد بكِ . لقد فكرت كثيراً فى علاقتنا . وحيرنى ذلك الاختلاف الذى لا يفعل شيئاً إلا أن يزيد تقاربنا . سألت نفسى لماذا أريد الاستمرار معكِ رغم أننا لا نتفق كثيراً ، لماذا أريد أن أحبك وأنتِ كما أنتِ وأعادتنى تساؤلاتى إلى الماضى . وجدتنى أتذكر كل أخرى عرفتها قبلك ، تذكرت علاقتى بأختى .. بأخى الكبير ، تذكرت طفولتى وأبى ، تذكرت أمى . تذكرتها أكثر من مرة ، أكثر من أى أحد وتوقفت عند تذكرها » . يتوقف عن الحديث ، يأخذ نظرة من عينى .. يأخذ رشفة من فنجان القهوة الذى يحن دائما لقليل من السكر لكنه مصر على الوفاء لعشق نقاء القهوة .

يكمل حديثه : « وحين تذكرتها ، أحببتها أكثر وعرفت السر الحائر بينى وبينك . تذكرت أننى منذ إدراكى للحياة وأنا أرى أمى إنسانة متميزة عن كل أمهات أقاربى وأصدقائى ، مختلفة عن كل الأمهات اللاتى يظهرن فى الأفلام والتمثيليات . لا أذكر مرة أن أبى رفع صوته عليها أو تدخل فى حياتها أو تشاجر معها بسبب تحضير الغذاء . لا أذكر مرة أن سألها عن ملابسه ، كانت واعية بحقوقها ولهذا كانت واعية بحقوقنا . لا أتذكر إلا وقوفها دائماً بجانب رغباتنا . خاصة مع أختى . لا أتذكر أبى أو أخى الكبير أو أنا حاول التدخل فى حياة أختى أو أن أحدا منا توقع أن تخدمه بشكل أو بآخر لمجرد أنها البنت فى الأسرة . تساءلت كثيراً عن سر قوتها وتميزها . فهى هادئة .. رقيقة .. لم تكن تكبر أبى ، ليست بارعة الجمال .. ليست ثرية ولا تحمل شهادات عليا كبعض أمهات معارفى . وتغير الأمر بعد أن عرفتك . عرفت الجواب لكثير من تساؤلاتى .. عرفت لماذا أنجذب إلى إنسانة مثلك تعشق حريتها ، عرفت سبب نفورى من الأخريات اللاتى حاولن التدخل فى حريتى . عرفت لماذا لم يمنعنى اختلافنا عن احترامك والرغبة فى أن أحبك . إنها أمى . إننى أحترمها لهذا التميز ،

وهى مثلك تختلف معى فى أشياء كثيرة ، ولكن هذا لم يمنع أننى أحبها . . هل ترين مدى التشابه فى علاقتى معها وعلاقتى بك . بهذا الاكتشاف الذى دفعنى إليه ، عاد الانسجام معها . الآن أجلس معها . . أتحدث إليها وأحاول مشاركتها فى وحدتها . بالأمس مثلا دعوتها إلى العشاء خارج المنزل . كانت أول مرة نخرج فيها معا . ولا تتصورى مدى استمتاعى . اكتشفت فيها جمالا مختبئا تحت التجاعيد . . وحكمة لا تجد مَنْ يأخذها . هى أيضا تكتشف ابنها من جديد وتندهش فى صمت لهذا التحول الغريب . لم نعد كما كنا ـ قبل معرفتك ـ غريبين فقط ، هذا اعترافى . . فهل أبدو واضحا الآن ؟ » .

بالفعل بدا واضحا . لكن الأهم أنه بدا أكثر جمالا ورقة . عرفت قبله كثيرين ، لا أذكر أحدا قال لى شيئاً بهذا السحر . لا أذكر أن كلمات أحد منهم استطاعت ـ حتى فى أجمل اللحظات وأجمل الأماكن ـ أن تذيبنى حبا مثل كلماته المنسابة هنا فى هذا المكان المغلق .

أفقت من خواطرى على صوته يسألنى : « ما رأيك . نزور « النيل » صديقك الليلة ؟ قلت : « سيبدو أجمل ونحن معا » طلب الحساب من الجرسون ، وبينما يستعد لإخراج النقود قلت له : « لتكن ضيفى الليلة . . سأدفع أنا الحساب » . توقفت يده عن لمس النقود وبتردد قال « بالطبع يسعدنى تلبية دعوتك ، لكن . . » أعرف سبب تردده فقد ناقشنا من قبل مسألة مَنْ يدفع الحساب ، وهو لا يعترض على المبدأ لكنه لم يألف أن تدفع صديقته الحساب أمام الناس ، بينما هو يجلس متفرجا .

وأذكر أننى وقتها لم أحاول الخوض فى هذا الأمر وإن لم أتوقف عن التفكير فيه . الليلة ، بداخلى إصرار على أن يألف الوضع .

سألته : « قل لى بصراحة ، هل هو الخجل الذى ستشعر به إذا دفعت أنا الحساب ؟ » بعد لحظة تحاشى فيها عينى قال : « نعم ».أكمل محتضنة صراحته المترددة : « لماذا ؟ هل يهمك كثيراً نظرة الجرسون وزبائن المحل ؟ » عادت إلىّ عيناه بالجواب « حتى هذه اللحظة أعتقد كذلك » سألت:« تعتقد أنهم سيصفونك بنقص الرجولة ؟ أم يقولون إننى أنفق عليك أو انك بخيل أو فقير . . ماذا بالتحديد الذى يهمك ويقلقك ؟ » قال : « حين تناقشنا المرة السابقة ، لم تسأليني عن الأسباب » . قلت بابتسامة:« ألست معى ان الليلة مختلفة » . وأرسلت عيناى معنى الاختلاف . استقبل الرد بابتسامة تضن علىّ بجمالها . سألته:« هل أنت مقتنع بأننا مختلفان وأن لعلاقتنا مقاييس غير مقاييس الجرسون والزبائن ؟ » بابتسامة أكثر كرما قال : « أعتقد أن هذه المناقشة دليل كاف على اختلافنا » قلت « اسمح لى أن أسألك:ما أهم فى رأيك نظرة الجرسون أم إحساسك بأننا نخلق معا علاقة جديدة . . أيهما أهم لديك نظرة الجرسون إليك أم نظرتى أنا إليك » . يسكت لحظات ، كاد أن يقول شيئا ، لكنه عاد إلى الصمت .

جاء الجرسون ووضع فاتورة الحساب أمامه . . عيناه تنظران إلى كل شىء فى المكان إلا أنا . عاد الجرسون ووقف ينتظر الدفع . فتحت كيس النقود وناولته المبلغ . الجرسون يحملق نحوه وهو مازال صامتا . . مطرقا . أشعر بما يدور داخله . لكل شىء جديد مرة أولى وقد بدأت الليلة .

أغلقت الكيس ورفعت عينىّ ، فوجدت عينيه وقد عادتا من الإطراقة تنظران إلى الجرسون بنظرة جديدة . . ويقول له بعد الصمت:« شكراً » ويقول لى : « تأخرنا كثيراً » على « النيل » صديقك ، فهل نسرع » ؟ .

القاهرة : منى حلمى

ممدوح راشد

قصة: ولما كانت الليلة التالية

(١)

أخيرا فعلتها .. دمرت كل جسورى .. تركت كل شىء بلا رجعة .. مجلس الحكم . الفخامة ، الأبهة ، الطنافس ، الرياش ، الذهب ، الفضة ، القادة ، الجنود ، الحجاب ، العبيد ، الراقصات .. الجوارى .. شهرزاد وأكاذيبها .. الوزير وألاعيبه .. مسرور وسيفه .. وحبه للعمل الذى لا يفتر طمعا فى الحوافز التى كنت ربطتها بالإنتاج .. الرعية ونفاقهم ـ كنت أصدرت قانوناً بحذف كلمة لا من الاستعمال اليومى فصار الجميع موافقين ... كل هذا ألقيته وراء ظهرى وانطلقت أبحث عن دروب لم تطأها أقدام بشر بعد .. عن مجاهل خربة لم تعرف إنساً ولا جاناً .. ربما أجد ما أبحث عنه .. أو لألتقى بما أفر منه .. إنها ليست عقدة ذنب أو محاولة تكفير .. فبرغم كل ما اقترفت من آثام فى مملكتى فأنا موقن أنه ليس لدى من الأوزار أكثر مما لدى غيرى فيما عدا أنى مصمم على ألا أدع الحياة تعبث بى .. قطعت صحارى وفيافى .. عبرت ودياناً وسهولاً .. مررت بمدن كثيرة لكنى لم أجد ما يغرينى على البقاء .. سرت أعواماً وأعواماً .. لا الفشل جعلنى أنكص .. ولا الكلال جعلنى أتراجع .. يسير بى ويسيرنى حلم ـ الحق أقول كابوس ـ .. أسير .. أسير ـ الحق أقول أحيانا أدور ـ وكلما احسست أنى يجب أن أستريح .. أفعل .. وعندما تعلن الشمس مولد يوم آخر أستقبله فى ملل .. أنهض لأعاود المسير فهذا اليوم رأيته قبلا .. هو نفس الأمس .. ومن المؤكد أنه سيكون الغد أيضا .. كلها أيام رأيتها قبلا .. عشتها آلاف المرات حتى سئمتها ـ الحق أقول هى أيضا سئمتنى ـ

أحيانا أتشوق إلى أن أعرف أخبار مملكتى .. ترى كيف رعيتى ـ بداهة لابد أن أبدأ بالسؤال عنهم لأبدو ديمقراطيا ـ كيف حالك يا شهرزاد لمن تروين أكاذيبك .. كنت أعرف أنها كذلك وأجاريك لتستمر الحياة .. كم أشفق عليك يا مسرور .. لا حوافز لا مكافآت .. فلا عمل .. سيفك علاه الصدأ .. استعاره الطاهى يوماً ولم يرده .. أنت أيضا لم تطالب به .. أما أنت ياوزير السوء .. ياناصحى الأمين .. أنا واثق أنك تحكم عنى .. حتما ستمجدك الرعية للباقتك وزلاقة لسانك .. ربما إن قررت أن أعود لعرشى سيسقطونك من عليين .. فأنا أعرف رعيتى جيداً .. تمجد الحاكم .. أى حاكم .. طالما هو يحكم ..

(٢)

يدهمنى المساء .. يفاجئنى .. برغم علمى بأنه آت .. فآوى إلى خان حقير لأقضى ليلتى .. أتسلل فى صمت إلى ركن مظلم .. أجلس إلى مائدة عرجاء .. قذرة الغطاء .. يحاصر أنفاسى الخواء والملل والرائحة العفنة .. هذه الحياة موت صاخب .. قد سئمتها .. كان يجب أن أموت .. لكن الموت أيضا حياة مملة .. لذا عشت مضطرا .. لاملاذ لى سوى الخمر برغم رداءتها .. يأتينى بها ساق أبرص .. أتجرعها فى رتابة من قدح مكسور الحافة بقاعه بقايا طعام متحجرة علاها التراب ..

أمامي مقعد خالٍ عليه بعض من قذارة . . وخيط عنكبوت لكن بلا يمامة . . أنتظر نديماً ليشاركني . . أنتظر منذ زمن . . وسأنتظر إلى الأبد . .

أنظر حولي في سآمة . . بداخلي ملل ينهشني . . يضعضع مني الحواس . . فكان حتماً أن أغوص لأصل إلى قاع الزجاجة . .

تلعب الخمر الرديئة برأسي فأنسى المهابة والوقار وتصير يمناي قوساً ويسراي - بالضرورة - ربابة . . عرفت نغمات لحني المفضل . . فوصفني السكارى بالغرابة والشذوذ . .

سألوني عن الروح . . لم أجب . . ولو سألوني عن الراح ما اختلف الأمر . . فمن أنا لأجيب . . إني أتساءل . . وأتساءل . . وبلا إجابة . . . قديما كانت شهرزاد تدللني - الحق أقول تخادعني - تعتبر أسئلتي إجابات . . . كنت أجاريها لعلي أجد بعض سلوى وقليل عزاء . .

(٣)

يعاودني الحنين أو ما بقي منه إلى سهراتي ولياليَّ . . أتمنى أن أعود لمملكتي أو أن يصبح الخان الحقير مثلها . . تثقلني الأماني فأكتفي بالنظر فيما حولي . . تلمح عيناي نسوة تعانقن المقاعد والرغبة بأعينهن مسطورة . . أرى من أقربهن استدارة كعبيها . . امتلاء ساقيها . . أحاول أن أتأدب حتى لا أستطرد . . إذا بالعقل يحتد فتعود عيناي لتصل ما انقطع . . أهتف بها لي أعضاءك . . لي أشلاءك . . وكوني الليلة قوتي . . بل كوني حتى موتي - ولنختلس لحظات نكون فيها كبعض حيوان ، وغدا عودي كما كنت وفي الخان القذر يطويك الضياع والصمت . . ولأن الحياة أخذ وعطاء فهي تحسب كم ستأخذ لتعرف كم ستعطي . . يبدو أن أساليب وزيري صارت تطبق في كل مكان - الحق أقول إن علمته .

عوز وترغيب جعلاها تنهض في تراخ ثم تمضي معي ولا تثريب فلا يعنيها مني بشاشة وجه أو تقطيب فكل همها الدنانير وأنا لدي منها الكثير - نسيت أن أقول إني لم أترك بالمملكة شيئا ذا قيمة -

(٤)

بمفردنا والليل والخواء والوحشة . . بدأ القتال والفارس المغوار شمر عن ذراعيه وساقيه وهجم . . كان كلانا للرذيلة عبدا من الرأس حتى القدم . .

انفض ما كان ناشبا وقد ربح من ربح وخسر من خسر . . ولما تأكدت أنه لاأمل في المزيد نهضت أود الانصراف والسحر مازال غامضا وأنت في غلالته سابحة ولم تزل رائحة عرقي من جسدك فائحة - تلك عادة قديمة منذ أن كنت ملكا - نظرت باستعطاف تطلبين عوداً . . كيف وأنا لا أطارح حبا بل أغتنم فرحاً وأقتحم من المعارك ما أعلم أنها رابحة وإلا فكيف أبدو منتظراً وأخلف تحتي وورائي خسائر - وإن كان يحزنني حقا غياب مسرور . .

(٥)

بحثت عني فيما بعد مرات عدة وفي نفس الخان الحقير انتهى بك المطاف وأشار لك ذات الساقي الأبرص نحو نقش المائدة العرجاء وامرأة مثلك عارية الأطراف . . ومثلك أيضا تهوى الدنانير . . تنظرين في وجوم وترد هي بنظرة ساهمة فليس أسوأ من إحساس المرء بأنه صار مثل الآخرين . .

(٦)

أما أنا فاظل كعهدي بي أسير أحيانا وإن كنت أبدا أدور . . أدور . . لا أدري إلى متى أو إلى أين . . لكن للآن لم أجد ما أبحث عنه فأقنعت نفسي بأني لم أبحث كما ينبغي . . أيضا لم أستطع أن أفر مما أفر منه فاضطررت أن أقر به . . أحمله داخلي . . أتعايش معه . . وإن كان لا يفعل مثلي . . لكني أتحمل . . فما دمت رضيت فأستحق أن أعاني حتى لا أرضى ثانية . . وعفوا إن كنت سأكف الآن إذ يصك مسامعي صياح ألف ديك ملعون -

القاهرة : ممدوح راشد

أحمد دمرداش حسين

قصة | # عبيد الحنظل

ولدت سيداً بفمه لسان يطاع ، وبين راحتيه المضمومتين كل الحقوق التي يتمتع بها السادة في وادينا . وادي المرارة . ذلك الوداي المسُربل بشجرات الحنظل المعمرة ، التي تأخذ مرارة ثمارها في النمو بفعل رخات المياه العذبة المهدرة أسفلها بلا توقف . تلك المياه التي يجلبها العبيد الحفاة عبر مشوار مضن ، من نبع معلق بين الصخور ، قد أودعه الجبل الذي يحوي رفات الأجداد ، كل ما به من رحمة على هيئة ماء زلال . ومن يحمله حنين روحه المشوقة للعبير الندىّ لرفات الأجداد ، إلى ارتقاء الجبل ، سيرى من خلال الضباب المشبع بالأنات المتصاعدة من الوادي ، كيف تبدو أكمات الحنظل من القمة ، وكأنها خط شاحب من المرارة يفصل بين بساتين السادة ، وبين الجحور الخانقة والمجدبة للعبيد ، وسيلحظ أيضاً إذا ما تعلقت عيناه بالسماء ، أن أسراب الطير التي أنهكتها المسافات ، تعبر وادينا مسرعة دون أن تحط بين جنباته ولو لبرهة كي تستريح ، وكأن عبق المرارة المنبعث من زروع الحنظل ، حصوات دقيقة ترميها نبال غير مرئية .

همهمات الغناء الصادرة من حناجر العبيد في الخفوت الصخرية ، وهم يحرثون الأخاديد كي تصبح مهدا لتلال شتلات الحنظل المتأهبة للغرس ، تسري في أوردتي بمرارة أشد وأنكى من تلك المرارة التي اعتصرت أحشائي في صباي قرابة شهر ، بفعل قضمة واحدة من تلك الثمار الرمادية التي لها مذاق النفط .

ـ أتستحق ثمار الحنظل كل هذا العناء ؟!

ـ مازلت شاكًا . أفسدت الكتب عقلك ! للمرة الأخيرة أقول لك ، إنها الترياق الذي يقينا حراب الأعداء .

هكذا أجاب أبي ولهيب نظرته يلفح وجهي .

أنتظرُ الحرب كي أومن بفاعلية الحنظل في مواجهة حراب الأعداء ، وإلى أن يحدث هذا لن تقرب يدي سوط الأثرة ، وسأظل أتخطى بلا كلل ، وفي وضح النهار سياج الحنظل ، لأطوف على أفواه العبيد العطشى بالمزيد من ثمار المانجو المستسلمة على تراب البساتين لأسراب النمل التي راحت تزدرد لحمها الغض في سعار مطمئن ، وكأنها على ثقة بأن أحداً من العبيد العطاش لن يجرؤ على انتزاع فرائسها ! وفي وادينا فرائس أخرى مكونة من أثداء ملساء بلا نبض كالرخام ، وشفاه لها مذاق العدم ، يدفع بها الحرمان بين براثن حيوانية السادة ، لتضاجعها في سعار مطمئن ، تماماً كأسراب النمل التي تعشق كل ما هو ساكن بارد كالموت

قالوا وعيونهم الوحشية ملتمعة بالازدراء : مخصيّ الرجولة ، فدماؤه تخالطها دماء العبيد ، ومن أجل هذا يطوف عليهم في رخاوة بثمار المانجو . وحتى أبي راحت عيونه المغرقة في اشتهاء لاينضب تسوط أمي ـ أقدم وأخلص زوجاته ـ بنظرات الشك

ـ استمتع بنى ، وارحمني من نظراته .

ـ أماه . صائد الجياع جبان !

ـ ألا تؤلمك عيونهم المزدرية ؟

ـ لا ألم ولا فرح بنا . وإنما مرارة ، مرارة فقط .

صور الغزوات الغابرة المحفورة على مرمر الجبل ، تموج بشجاعة المحاربين من الأجداد الذين تميزهم لحاهم المخضبة بتراب الصلاة ، ومضاء تكبيراتهم النابعة من حشايا القلوب يبدو أثره جليا على الصخور التي سجلت رجفة نقوشها تعابير

الهزيمة التى أدمت وجه الهمجية ، حتى قبل أن تناله ضربات سواعدهم المحفورة من كتاب وسيف . وحتى الجرحى أراهم قد ماتوا وعيونهم المستهامة بالحياة ، مفتوحة ترنو بشغف إلى السماء ! أتفحّص النقوش العطرة من أعلاها إلى أسفلها ، فلا أجد أثراً البتة لثمار الحنظل . كيف أومن بها والصخور والكتب لاتتحدث عن جدواها ؟ لاشىء فى الماضى أو فى يومنا الزاخر بالمرارة يجعلنى أشعر بالبهجة فى ممارسة البشاعة التى منحنا إياها ذلك الحنظل ، الذى حملت بذوره إلى وادينا ريح الغرب المالحة على الشفاه ، تلك التى لم تنضب أحاسيسها بعد . أى بهجة ياناموس الحنظل فى دنياك المانحة بالأثرة ، والتشوهات ، والكآبة ! أى متعة فى أن أزحف كل ليلة من حلبة الميسر ، وقد أنامت هدأة الليل أحقر الكائنات فى أوكارها ، لأحشو الجسد الذى سكنه خواء عضال ، بالأقراص المخدرة والخمر ، ثم أطأ فى بلادة ، تلك العيون الخضر الساكنة كعشب المقابر ، والتى تمنح فى برود مقابل شريحة من شواء . . موصوما بالطراوة من قبل فحول الغاب ، ورغم هذا تلاحقنى أينما ذهبت إناث الدود الذى أنبته الحنظل ، لالشىء فىّ ، ولكن بتأثير الدفء المنبعث من البريق المغلف لعالمنا الموحش والبارد كالثلج من الداخل . أى انتصار . وأى نشوة فى التهام الديدان للتكالبة دون مشاعر على جثثنا ، التى جردتها الأثرة من كل ماهو إنسانى ! .

أشرنق بالصمت شفقى فى انتظار الحرب ، حتى أرى بعينى جدوى ذلك الترياق الذى لاتتحقق فاعليته إلا اذا روى حتى الثمالة بدماء العبيد ! وإلى أن يحدث هذا سأظل كما يقولون مخصى الرجولة ، لا أستعذب مثلهم مذاق الديدان . فلو أنى كنت قد ولدت على الجانب المجدب من زروع الحنظل ، لكنت الآن أحد أولئك الحفاة الذين لن تعرف عيونهم النعاس ، إلا إذا توقفت شجرات الحنظل الظالمة عن الحفيف والتمدد فى اغراء وازدراء . وهيهات أن يحدث هذا ، وريح الأثرة لاتتوقف عن الطواف بالوادى ، وهى مشبعة بالأبخرة المنبعثة من اللحم البشرى الذى أنضجه الحرمان . تلك الأبخرة الشهوانية التى تتنسمها بنهم أوردة رعاة الحنظل ، فتسرى فيهم بالمزيد من سعار الذئاب .

غمامة الحراب المعادية التى حجبت الأفق فترة وهى تتدافع بمكانها فى تأهب ، قد بدأت زحفها الحثيث متجهة نحو مدخل الوادى ، بينما مزراب المعصرة مازال ينفث على جسده العارى ، دفقاته من عصير الحنظل الواقى . غثيان المرارة يعتصر أحشاءه ، والسائل اللزج والمنساب كالقار الملتهب يشوى خلايا جلده ، ورغم هذا ظل متماسكا أسفل المزراب ، فعليه أن يتحمل طقوس اليقين ، حتى إن كلفته أن تتشرب مسامه كل المرارة المتلاطمة داخل تلك الثمار المدلاة بتحدٍ من شجرات إبليس .

التفتَ إلى أبيه بعد أن ثبت سوار الدرع حول خصره .

ــ السيف . .

وأوماء الأب ، فمضت الأم متثاقلة صوب مؤخرة المنزل ، يتبعها ذيل من دخان مبخرتها ، ثم عادت بعيون زائغة وفى قبضتيها طبل وبوق .

ــ أماه . إنها الحرب ، وليست مأدبة عرس !

فقال الأب ووجهه المتكلس خال من أى تعبير .

ــ سنعتلى ربوة البستان . أدق الطبل ، وعليك بالبوق .

ــ ومن سيقاتل إذن ؟

ــ العبيد .

ــ وحدهم !

ــ وحدهم .

فهمس دوغما ضغينة ، وهو يهز رأسه فى مرارة .

ــ من أجل هذا إذن لاتعرف ندوب الشرف الطريق إلى أجسامنا ! سنين طويلة وأنتم تقولون الحنظل ، بينما بسالة العبيد وحدها هى التى تحمى جثثنا الشرهة من الخدوش . .

ــ اصمت . إنك عار على قومك . .

ــ ونحن عار على الجنس بأسره .

صوت أمه اللاهث يلحق به قبل أن يغادر المكان .

ــ بنى . إلى أين ؟

ــ إلى عالم الأحياء ، بين صفوف العبيد .

الدماء النازفة من أشلاء المقاتلين من العبيد ، والمنسابة خلال أخاديد الحنظل ، راحت تذيب فى مضاء الحمض لحاء الجذوع ، لتنسحب الشجرات بحشرجة من الفراغ لأسفل ، وينسحق ارتفاعها شيئا فشيئا ، لتهوى فى النهاية صرعى على ضفاف الأخاديد . قالوا فى وعيد وشفار مخالبهم تُلقم نقر الأخاديد شجرات الحنظل الصناعية التى استوردوها مؤخرا :

ــ لابد من قتل مخصى الرجولة . إنه يهين آباءه وأجداده ، ويحفر على الصخور بازميله وأسنانه ، أحداثا وهمية تصور العبيد وهم يقاتلون دفاعا عن الوادى ـ تقاريت رؤ وسهم ، ورغم هذا كان صرير نواجذهم يسمع عن بعد ـ لابد من قتله الليلة . .

فكلما انفلت القمر من بين حبائل الغمام الأسود ، انطلق يشدو بترانيمه السحرية ، فتهب على الأخاديد كالعاصفة ، أسراب الطير البيضاء ، التى تنبش بمناسرها طلاء الحنظل المستورد !

القاهرة : أحمد دمرداش حسين

سمير الفيل

قصة متتاليات حزينة

(١)

دلف من زقاق معتم إلى مدخل بيت واطىء ، وانثالت حفنة من تراب فوق رأسه ، دبت قدماه المتعبتان على الدرج الخشبى ، تحسس بأطراف أصابعه الباردة الزجاجة فى جيب بنطلونه ، كحته البحوحة تسللت فى الليل ، وملأت « نخاشيشه » رائحة التوتر ، اصطدمت ركبته بإحدى درجات السلم ، فسال الدم ، وتحسس ملمسه اللزج ، هز رأسه ، ودفع الباب المغلق بقدمه ، صار بين كتبه ، تعلوها طبقات أتربة ، اصطكت أسنانه عندما كان المطر يهطل فى الخارج ، أشعل لمبة الجاز ، وجرت أصبعه على أول السطور فى كتاب ضخم ، أغلق دفتيه ، أطل من نافذة مكسور زجاجها ، صاح فى البرد والوحشة : آه .. يا كلاب !

كانت الكلاب تعوى فى الخارج ، جماعات متآلفة تسير تحت أفاريز المنازل ، تحتمى بالبواكى وتحك جلدها فى الأعمدة المنتصبة ، وتزوم .

دعك عينيه المجهدتين ، وحلق فى المنظر أمامه . كانت المرأة تلبس قميص نوم « باتستا » شفافاً أحمر اللون ، تتمرغ فوق سريرها ، وقد تعرى ثدياها ، وغبش الزجاج لم يمنع الرؤية ، ضرب بقبضته الهواء البارد ، وبصق فى الطريق الموحل .

(٢)

أجلسوه فى الاستراحة تفصل بينه وبين الطرقة ستارة بنية ، عليها نقوش فرعونية لبنات يرقصن ويضربن على أوتار مشدودة ، حين جاء الرجل الجهم الوجه نقب فى وجهه عن ملامح تمرد ، خبطه برفق على كتفيه : بطاقتك !

أخرجها فى تململ ، فأخذها وراح يدون بعض الأرقام والمعلومات ، ثم ألقاها على البلاط الأسود المربع : لا مؤاخذة .. وقعت بلا قصد !

تركها حتى خرج الرجل ، ثم انحنى والتقطها ، نظر فى صورة البطاقة والخاتم الأسود المستدير يحتل الزاوية اليسرى ، كان يضحك ، وشاربه الكث يهتز ، اعتراه ضيق شديد ، ودّ أن ينتهى من هذا العبث ، أزاح الستارة بظهر يده ، وسار خطوات فى الممر .

جذبته أيدٍ مدربة ، دفعته فى كتفه ، نظرت بعيون زجاجية إلى وجهه القلق ، بابتسامات مصقولة أفهموه أن دوره لم يحن . كان يخشى أن تفوته فرصة الحصول على كيس السكر ، وعلب المربى ، وأكياس المنظف ، نظر فى ساعته ، وعرف أن زوجته الآن قد انتهت من إعداد المائدة ، وعليه أن يحضر الأرغفة الساخنة ، وقرطاس « الطعمية » ، فاجأه الرجل ذو المعطف الرمادى : « تفضل » ! دخل الحجرة ، وألقى نظرة سريعة على المكتب البيضاوى الأنيق ، والتليفون الأبيض اللامع ، و « الأباجورة » ذات الضوء الباهر ، قام وصافحه فى تودد خبيث . ضغط على زر بالحائط خلفه ، دخل رجل بمعطف أسود تميزه جروح قديمة بالجبهة ، وقف منتصبا : أحضر الملف الذى طلبته منك بالأمس . مال على أذن الزائر المتوجس : يجب أن نتفاهم !

(٣)

عاد فى صباح اليوم التالى مباشرة ، فأخبرته زوجته بكل شىء ، أتوا فى « البوكس » الصباح ، انتشروا فى الحجرات كلها ، قلبوا الكتب والمراجع والدوريات ، أداروا شرائط التسجيل ، بحثوا بين صفحات أشعاره ، فتشوا فى حقيبتها الجلدية ، وكراسات ممدوح الصغير ، فكوا جهاز التليفزيون بمفكات دقيقة ، وخلعوا الغطاء ، تحسسوا اللمبات ، شقوا المراتب والحشايا ، أخذوا صورة والده من صدر الصالون . أدرك أنه افتقد الصورة التى ظلت لسنوات طويلة تسرى عنه همومه ، أجهش فى بكاء مرير ، أحاطته بساعديها ، أحس بدفء جسدها ، سرت فى جسده قشعريرة ، وفى المساء حاول معها لكنه فشل ، ففتح النافذة ، وكلّم الليل أن ينجلى !

(٤)

لما أودعوه المصحة ضرب بقبضة يده زجاج النافذة ، وخمش بيده وجوه الرفاق ، قرض أظفاره وعض على اللحم ، وفى الليل بكى ، جاء الطبيب بمعطف أبيض ، وغرس الأبرة المعدنية الطويلة فى ذراعه . نام طويلا . تروح الشمس وتجىء وعيناه فى محجريها تدوران ، وتنغلق الجفون ، فى الليل أحس بدبيب يسرى فى جسده ، تقلب على فراشه . كانت الممرضة تبتسم له ، حاول أن ينسى كل شىء ، ابتسم لها : هل تكتب الشعر حقاً ؟

هز رأسه ، عبّ النسيم الطازج ، وطرد الهواء الفاسد من رئتيه ، فى صباح اليوم التالى عادت إليه بزهرة ، وضعتها فى كوب به ماء لمنتصفه ، حاول أن يزيل الأشواك ، فانغرست فى يده شوكة ، حاولت برفق أن تنتزعها ، عندما نجحت تحسس بجرأة شعرها المنسدل فى نعومة ، تذكر فشله القديم ، رحيلها فى الليل مع ممدوح ، المسمار الصدىء الذى بقى بعد أن انتزعوا صورة الأب .

طفرت الدموع من عينيه ، عينان بنيتان منطفئتان ، وجسد أرهقه الرحيل فى بحار مترعة شواطئها بالأحزان . نبدأ من جديد !

هز رأسه موافقاً ، فانصفق الباب ، ودخلوا بمعاطفهم الرمادية ، وبحثوا فى أوراق تحت الوسادة عن آخر قصائده التى لم تكتمل ، ومزقوها ، نثروا المزق البيضاء الصغيرة فى حديقة المصحة ، نظر إلى عيونهم البصّاصة ، وأغرق فى ضحك موجع ، لكموه فى وجهه ، داسوا على أطرافه بأحذيتهم ، وعندما انسحبت روحه من الجسد ، أو كادت ، قاوم بإرادة مستميتة ، نظر واللطمات تتوالى على وجهه إليها فى ركن الحجرة ، حاول الابتسام ، هزت رأسها مشجعة ، ثم فجأة تدلى الرأس على الصدر بلا حراك !

(٥)

الطريق موحش ، الترام له صرير أليف ، تمتد يده إلى فنجال القهوة ، ويتذوق الحبيبات الناعمة ، على صدغيه تتناثر شعيرات سوداء فى فوضى ، أوراق مثنية الحواف ومتسخة ، بين دفتى جريدته المطوية ، يأتى الجرسون ليأخذ حسابه ، ينظر إليه فى ريبة ، تقع عينه على الأقلام المتراصة على المنضدة بجوار كوب الشاى الفارغ ، والسطور القليلة المضطربة ، يهز رأسه ويمضى .

يمط شفتيه فى جلسته ، وتقع عيناه على التمثال النحاسى الضخم فى المواجهة ، يلمع لمعانا أخاذا تحت أضواء مصابيح الصوديوم .

« آه لو تعرف يا حضرة الجرسون من أنا . آه لو لم يفعلوا بى ما فعلوا ، لكان لى الآن تمثال من النحاس الخالص ، ولوضع تمثالى فوق قاعدة من الرخام الإيطالى ؛ ولحفروا فوق القاعدة أكثر أقوالى شهرة . ماذا كنت أختار ؟ ضيعتنى الأحزان .. وسلبونى الوطن ؟»

(٦)

تنتظره فى الليل عندما يحضر ، تقاسمه الخبز والفراش ، ترمقه بحنان دافىء ، ترحل عنه نصف أحزانه ، ثوب الليل موشى بنجوم هى أحلامه التى هجرته . قطته تموء فتسقط بداخله عشرات الكواكب ، وتهوى النيازك مشتعلة ، قلبه ينبض وهذا يكفى الآن .

« قلت لهم ، وهم يهزون كتفى بدباشك بنادقهم ، إن الوطن حق ، والموت حق ، وأن غيرتهم وخوفهم على قوانين الحياة ، وترتيب الأشياء أكذوبة » ..

كان هذا قبل أن تهجره الزوجة ، تأخذ طفلها ، وملابسها ، وصورة الزفاف المؤطرة بفرح كان له ذات يوم !

(٧)

« يا حزن ارحل .. اصغ لوجيبك ، العلة ليست فى بدنى ، لكنها فى نفوسهم . تنأى عنى كل المباهج ، وتغدق علىّ الأحزان شجناً صرت آلفه . يا حزن .. بث فى أزقة نفسى عطراً مختلفاً ، فنفسى تفيض بالحيرة ، تتدفق فى شرايينى شلالات نور ، وهمهمات غسق حنون .. فهل تصغى ؟ » .

دمياط : سمير مصطفى الفيل

عبد الغنى السيد

قصة السيمافورات

بيدها زمام الأمور وتوجيه الخطوط دون اعتراض أو رفض يميناً ويساراً حيثما تريد . . وفيما وراء الجسر وعلى مرمى البصر تتلاقى الخطوط القضبانية المتوازية فى شبكة واحدة يقطعها عرضياً ذراع (المقص) ثم توالى امتدادها فى ازدواج عبر مختلف الانحناءات لتواصل رحلاتها البعيدة . . ومنذ زمن طويل وهو معلق هكذا . . بين السيمافورات صاحبة السلطة . . وبين الخطوط المسحوقة تحت الأقدام . . وهذا هو شتاء العام الثامن يكاد أن يأتى دونما وليد يبث بعض الأمل بين كثافة الغيم المتراكم . . لا ولد إذن . . أو بنت بدلاً من هذه الشمس الغائبة . . هكذا يمضى الربيع سريعاً ويقدم الشتاء بلا جدوى . . الأعوام تمضى كتلك القطارات . . بطيئة مرة ومتلاحقة أخرى . . والشك يحفر كل يوم قبراً جديداً . . كل سنة تمضى فوقها بقايا الأمل لتأتى سنة جديدة لا جديد فيها . . سنوات تمضى . . صفير يدوى من قطارات القنوط . . مقصى لا يرحم مجىء الخطوط للقطارات والسنين . . هنا السيمافورات تقرر فى حسم

- عاقر . . وستظل !

أشعل « عبد الحكم » المحولجى سيجارة داخل رأسه . . ثمانية أعوام واليأس يمزقهُ . . همهم متألماً

- الموت أفضل

النوبة شاقة أثناء الليل . . لا شىء سوى السيمافورات والسكون والوحشة وهياكل أبنية مدينة يدفنها الظلام . . الظلام يدفن الأشياء فى هلامياته السوداء . . عدا قبور الشك . . سألته السيجارة فى رأسه

- من سيرث اسمك ؟!

أطلت من رأسه بقايا الدخان واللهيب

- لا أحد . . .

لاح من بين غمام الدخان المنسرب من نافذة غرفة التحويلة وجه « نورا » المنطفىء . . قالت السيجارة

- طلقها

طوح « عبد الحكم » بالسيجارة الملعونة من النافذة المطلة على السماء السوداء والقمر المخنوق . . هل يمكن أن تخونه . . طاف خياله حول رجال وهميين يضاجعونها . . « نورا » زوجته تحمل فى أحشائها الذابلة أثقال همومه وتلد كل يوم أجنة الزيف والسراب . . إنها توقن حقيقة اللاجدوى التى توغل داخل رأسه المدبير المتلاحق فتتكر نفسها وتنظر فى عينيه بعمق وخوف . . تريد أن تعرف قراره تجاهها . . مكانتها داخل عينيه الشاردتين . . تحثه سجائره المتوالية على قرارٍ نهائى . . عيناه حمراوان . . محترقتان . . يكاد أن يبدأ فى إشعال سيجارة أخرى فترجوه « نورا » فى ألم

- كفاك . .

ينظر فى عينيها الدامعتين . . يكرر لها للمرة الألف

- فلنرض بأمر الله .

نظر فى ساعته وفى الساعة الكبيرة المواجهة له بالحائط . . ساعة الحائط تدق بإصرار كل نصف ساعة .

قلن لها

- عليك والزار

قصصن لها معجزات الدفوف وسيدى إبراهيم الدسوقى وأحلام العاقرات التى يحققها الريش الرمادى لصغائر اليمام .. إنها تحبه .. هو يحبها أكثر .. تتزين له دائماً وتغمره بحنان المرأة الخصبة وتشعل نشاطه بدلال الأنثى الملتهبة فى وعدٍ مؤكد كل مرة .. لا ولد ولا بنت .. بل توأم .. تتفاعل ومحاولاته لمزق غشاء الشك فيتناسى تهديدات السيمافورات ويطوى مشاعره تحت انسدال أهدابها .. يذعنان للضوء الوردى المادىء فوق فراش الأمل فى ثمرة تأتى يوماً ما .. لكنه فى الصباح يغادرها تاركاً رواسب الشك حين تجرده بعين القنوط .

فى البداية تزوجها رغماً عنهم وانتزعها منهم بعد مشاجرات كثيرة .. قالوا له

- لن تنالها ..

أكثر من مرة يصرخ فى وجوههم فيوصدون الباب فى وجهه . « نورا » تتشبث به .. هجرت عشيرتها .. صاحت فيهم

- دعونا وشأننا

غير ممكن أن تخونه .. إنه زواج يمتد ثمانى سنوات

ذات يوم انتفخ الأمل فى أحشائها فدعمته باقتراحاتهن وأدرك « عبد الحكم » أنها تنفق الكثير لاقتناء اليمام الرمادى لكنه يصمت .. لا ينام .. لا تنام .. إنه أمل كاذب ذلك الذى ينتفخ داخلها .. اختنق تماماً ونفذ صبره ولا يعرف كيف يطالعها على ما يعزم عليه .. فوق الفراش تنهال فوق رأسه الطبول وتراتيم النساء .. تختلط فى رأسه رتابة إيقاعات الدف بهدير القطارات .. يختلط فى عينيه دخان سجائره بدخان بخورهن .. يصرخ فى داخله فى صمت .. تتمزق مشاعرها تحت نصال الظلام حين يجمعهما الفراش المهترىء آخر الليل .. ماذا ينوى ؟.. لا شىء .. أعوام كثيرة مضت .. أعوام كثيرة ستأتى .. نظر فى عينيها طويلاً .. عيناه تنطقان بالطلاق دون أن يتكلم .. هى تعرف قرار نظراته .. همست باكية

- هجرت عشيرتى من أجلك

انحدرت دمعتان من رأسه الدخانية

- أنا أيضاً تمزقت .. أريد ابناً لى

قالت :

- أين آوى .. أين يبقى دون هذا البيت .

مرت سحابة داكنة تحت كثافة السحب البيضاء .. نظر فى ساعته للمرة الثانية .. استعد لتهيئة الخط لقطار البضائع القادم .. دفع الذراع المجاورة للنافذة .. عربات قطار البضائع تتهادى ببطء فوق الخطين الممدودين بلا مبالاة للزمن أو الظلام .. تنسحب من عينيه العربة تلو الأخرى بحمولاتها المشحونة بالمعدات والمحاصيل والصناديق الخشبية وتترك بعد ذلك الفراغ واللامعنى وسرعان ما تغيب وراء الليل .. زفر فى ضيق .. مازال هناك وقت طويل لمجىء قطار جديد .. سياحى المناشى المهاجر إلى الجنوب .. سيأتى بعد ساعة .. حلقت نظراته فى سقف الغرفة الكئيبة .. أشعل سيجارة .. اتجه إلى النافذة .. الأشياء جامدة خلفها وعقارب ساعته لا تتحرك .. عقارب ساعة الحائط تدق دائماً وبإصرار بلا معنى دون أن تتقدم أو تتأخر .. غادر النافذة .. غادر الغرفة ووجّه خطواته نحو الجسر القريب وأشعل سيجارة جديدة من الأولى .. السيارات كثيرة تنبثق من فجوات الجسر إلى الطريق الممتد المتفرع من الميدان الكبير .. نظراته تلاحق تدفق سيل السيارات .. عقله شارد فى سيل من التردد .. قال فى نفسه

- لا حلّ سوى الطلاق .

تصدت الشارة الحمراء لأمواج السيارات . عاد يقول

- كلا .. ليس حلاً

تبعتها الشارة الخضراء فانسابت السيارات . همهم

- سأتزوج عليها

عادت الشارة الحمراء .. استدرك مطرقاً

- ظلت وفية لى !!

الشارة الخضراء .. اندفعت السيارات .. الشارة الحمراء .. توقفت السيارات .. الشارة صفراء .. خضراء .. حمراء .. صفراء .. تداخلت السيارات .. تلاحمت فى الألوان الثلاثة .. نزع نظراته من السيارات المتدفقة فوق الطريق .. أسلم هواجسه للميدان الكبير والسحب الكثيفة والأبنية الظلامية البعيدة وهياكل أشباح المارة .. قبل أن يطوح ببقايا السيجارة عاد السؤال يدور فى رأسه

- من سيرث اسمك ؟!

أشباح المارة تتوارى بين أزقة بعيدة فتنبأ فى داخله بسقوط أمطار غزيرة قد تحد من هواجسه .. فجأة .. باغته صفير ممطوط .. الصفير يدوى معلناً كسر جدار الزمن والهواجس .. لم يمهله القطار السياحى فرصة مجرد الإنذار .. أطلق ساقيه نحو الغرفة .. لم يتمكن فالقطار أسرع من الزمن .. اتجه إلى خط آخر غير خطه وسرعان ما غاب عن الكون .. ساعة الحائط تدق بإصرار وعنف .. تصدم رأسه

وتفجر الجدران .. العقارب تتلاحق فى قسوة ووحشية .. لن ترتد عنه العقارب المجنونة .. لن يعود القطار ليمهد له تهيئة الخط الأساسى .. نظر فى السيمافورات .. إنها تزداد ارتفاعاً .. تتوغل فى قلب السماء .. غاب القطار المحمل بالضحايا .. السكون المطبق يفجر أذنيه .. هناك .. نفس الخط .. أين ؟! .. لا يعرف .. سيلتحم مع القطار المضاد على نفس الخط الخطأ .. إكسبريس القاهرة .. صرخ مستنكراً كلا .. كلا .. كلا .

دفع كل الأذرع التى أمامه .. حارت شارات السيمافورات .. دار المقص عدة دورات ارتجالية .. القطاران المضادان يستأنفان رحلة خطرة .. دماء .. عظام .. كتل حديدية تمتزج بكتل لحمية .. تناثرت الاتجاهات أمامه .. الجسر القريب يدور حول نفسه كالدوامة ليهبط إلى قاع الميدان .. السيارات تتدافع فى سباق فوضوى تحت الرعد والأمطار .. صرخ « عبد الحكم » أكثر

- كلا ..

هبط « عبد الحكم » إلى الأرض مرة أخرى وظل يعدو بين القضبان يطارده بلا توقف وهج البرق المتلاحق .

الاسكندرية : عبد الغنى السيد



مرسى سلطان

قصة: شجرة الفصول الرمادية

كانت المياه الآسنة قد أحاطت بجذع الشجرة ، فلم تلبث أوراقها الخضر أن تساقطت عنها ، وطفت على سطح المياه السوداء حتى غطتها تماماً .

فى كل عام كانت الشجرة تتبدل أمام ناظرىّ على مدار الفصول ، فتتحول من جرداء يابسة إلى خضراء يانعة بعد أن يرويها ماء المطر ، وحين يذهب الشتاء عنها كانت أوراقها يقتم لونها بعض الشىء ، لكن الأغصان سرعان ما تبدأ فى البوح بما خبأته من أزهار . . آلاف الأزهار الحمراء تظل تصبغ الشجرة كلها باللون الأرجوانى ، حتى يقدم الصيف ليخلع عنها تلك الأزهار زهرة زهرة ، ومن ثم تعود الشجرة جرداء عارية .

هذا الشتاء لم تمكث أوراق الشجرة عليها طويلاً ، إذ سرعان ما اختنقت حين أحاطتها تلك البركة العطنة ، فتساقطت الأوراق والبراعم قبل أوانها .

وحين نظرت رفيقتى من النافذة أسفت لحال الشجرة ، وسألتنى : إن كنت سأحزن أنا أيضاً لو فقدت تلك الشجرة ؟

كانت الشجرة تصاحب عينى كلما نظرت من النافذة . كانت تقويمى ودليلى للفصول الخضراء ، والحمراء ، والجرداء . كنت قد توقفت عن النظر فى المرآة إلى وجهى ، لتأمل وقع السنين على ملامحى ، وكنت أكتفى فقط بأن أتجول مع شجرتى بين الفصول عبر سنين العمر .

وجاء الصيف ولم يجد سوى الفروع الجرداء ليهزها . لم تكن هناك ثمة زهور حمراء .

قالت رفيقتى : سيفنى عمرك لو أدمت النظر إلى تلك الشجرة الميتة . !

فقلت لها : انتظرى . لعل الأوراق الخضر تنبت مرة أخرى . لكنها كانت قد مضت ، وبقيت أنا أرقب الشجرة من نافذتى .

تساقط المطر ولم تخضر الشجرة ، ولم يأت الشتاء ، ولم تعد رفيقتى . وهبت رياح الجنوب الدافئة ، لكن الربيع لم يأت ، ولا الشجرة أزهرت ، وماعدت أرى وجه رفيقتى . وهاهى العصافير تموت عطشاً على الفروع الجافة التى يطقطقها الصهد ، ولا أصدق أنه الصيف ! .

القاهرة : مرسى سلطان

الكاتب المسرحي الإنجليزي
سنت چون إيرڤن

وَراح جزاء اختراعه

مسرحية من فصل واحد

ترجمة: عبدالحميد سليم

شخصيات المسرحية :

- البروفسور هنرى كورى : عالم من علماء صناعة القنابل
- مسزميلدون : شقيقة البروفسور ، قتل ابنها « إيدى » فى الحرب العالمية الأولى ومات زوجها « توم » حزنا على مقتل ابنه الوحيد
- حنة : خادمة .

مشهد المسرحية غرفة مكتب البروفسور « هنرى كورى » فى قرية نائية فى شمال انجلترا ، فى يوم من أيام ربيع سنة ١٩١٩ . الغرفة مرتبة أحسن ترتيب فى بيت عالم أعزب يغلب عليه اهتمامه بعمله عن اهتمامه براحته المنزلية ، على المنضدة الكبيرة بالقرب من منتصف الغرفة مخلفات جهاز يستخدمه البروفسور كورى فى التجربة التى يجريها . على جدران الغرفة عدد من الرسوم البيانية توضح قطاعات لقنابل ضخمة جدا ، كما أن هناك نموذجاً لقنبلة ضخمة على حامل تحت واحد من هذه الرسوم البيانية ، وتشاهد رسوم بيانية قطاعية لطائرات وسفن هوائية (مناطيد) بالإضافة إلى نماذج كبيرة لطائرات ومناطيد .

والبروفسور « هنرى كورى » يتراوح عمره بين الخمسين والستين . يجلس البروفسور أمام المنضدة الوسطى يراقب العملية الكيميائية التى تحدث فى انبيق كبير . العالم عيناه باردتان لم تعتد على المرح ، وفمه إذا لم يكن مختفيا وسط أكثف لحية ، ترى خطوطا قاسية حوله ، ومجمل القول أن البروفسور لا يعطى لمن يراه انطباعا بأنه شخص قاس ولا يلحق بأحد ضررا ، هو شخص طيب ، مشغول تماما بعمله . عندما يغضب يخيل لك أنه قاس ، وأحيانا ما يصدر زمجرات ذنية إذا أحبط أو واجهه عائق بأية صورة من الصور ؛ ولكن أهم خاصة من خصائصه أساسا هى انشغاله فى عمله العلمى ، وفى رأيه أن نجاح أية تجربة أعظم أهمية من أى كائن بشرى .

يتطلع البروفسور إلى الأنبيق عن قرب شديد ، وهو فى تطلعه يتمتم فى نفسه ، وأحيانا ما تكون تمتمته تعبيراً عن رضى وأحيانا ما تكون تعبيراً عن قلق ، وقد تتقلب مرة من غضب إلى رضى . هناك طرق على باب غرفة المكتب ولكن البروفسور لا يسمعه . يتكرر الطرق ، يميل البروفسور إلى الأمام ليلقى نظرة أكثر قربا من الأنبيق ، ثم مع صيحة سعادة ينهض ويتطلع إليه . يُسمع طرق للمرة الثالثة .

كورى : [يميل على الأنبيق وينهى التجربة] آه ، أخيرا ، أخيرا ! يا إلهى ، لقد انتهيت من التجربة أخيرا ! . [دق شديد على الباب ، يدور البروفسور حول نفسه فى صورة تكشف

عن حيرته] آه ؟ آه ، آه ! ادخل ، ادخل !

[يفتح الباب وتدلف منه خادمة عجوز]

حنة (الخادمة) : مسزميلدون . . .

كورى : نعم ، نعم ، يا « حنة » ، ماذا ؟ .

حنة : مسزميلدون تود أن تعرف إذا كنتَ ستهبط لتناول الشاى أو ستتناوله هنا .

كورى : هل رجعت ؟ .

حنة : نعم ، يا سيدى ، وكانت تتوقع منك أن تقابلها بالمحطة يا سيدى . لقد انتظرت وقتا طويلا فى البرد ، ثم استقلت سيارة أوصلتها إلى هنا .

كورى : كان فى نيتى أن أقابلها ، ولكنى كنتُ مشغولا ، ثم نسيت الميعاد ؛ ولكنها قادرة تماما على أن تعود إلى الدار وحدها .

حنة : نعم ، ياسيدى . هل ستهبط لتناول الشاى يا سيدى أم ستتناوله هنا ؟ .

كورى : غرفة المكتب رطبة جدا ! . . . قولى لـ مسزميلدون إننى سأتناول الشاى هنا . عندى لها خبر وأىّ خبرٍ ! قولى لها عندى لها خبر هام . لقد انتهيت من تجربتى وكانت ناجحة .

حنة : أصحيح يا سيدى ؟ .

كورى : نعم ، ولكن لا فائدة من أن أخبرك بالخبر الذى سأفاجئها به ، لأنك لن تفهمى ما سأقوله لك .

حنة : كلا ، يا سيدى .

كورى : إننى فخور بنفسى يا « حنة » ، ستفهمين ما أقوله فيما بعد . اذهبى وقولى ذلك لمسزميلدون .

حنة : سأفعل يا سيدى .

كورى : لا تنسى أن تقولى لها إن تجربتى أثبتت نجاحها . آه ، لا ! ــ من الأفضل ألا تقولى لها ، سأقول لها بنفسى ، إذ من المؤكد أنه قد يلتبس عليك الأمر . ستفرح كفرحتى أنا

حنة : إنها حزينة اليوم جدا ، يا سيدى .

كورى : حزينة ، لماذا ؟ أنا سعيد ، ألست كذلك ؟ .

حنة : هى حزينة اليوم لأن اليوم الذكرى الثالثة لوفاة ابنها الذى قتل فى الحرب ! . . .

كورى : [كاد أن ينسى سبب حزنها] آه ، صحيح ! لقد نسيت ! لا شك أن المرء لديه من المشاكل ما لا يدعه يتذكر كل هذه الأمور ! . . .

حنة : وهذا هو سبب حزنها ، ياسيدى .

كورى : إننى آسف لأننى لم أقابلها بالمحطة ، إذ كان لابدَّ لى من أن أشهد التجربة يا « حنة » . وددتُ لو أنها لا تستسلم لحزنها على « ايلى » . ليس سليما أن يفكر الحى كثيرا فى الميت . على أية حال ، هى امرأة وأم ــ أم مكلومة ، يجب أن نتلمس لها الأعذار يا« حنة » . والآن ، كيف يمكننى أن أخبرها بتجربتى التى وفقت فيها ؟ .

حنة : [فى ريبة] لا أعتقد يا سيدى ، أن هذا الخبر سيجعلها أحسن الآن .

كورى : إذن ، قولى لها أن تأتى إلى هنا وتتناول الشاى معى . هل فهمت ؟ وعندئذ سأقول لها عن تجربتى .

حنة : جميل جدا ، ياسيدى .

كورى : آه ! ــ ويا « حنة » قولى لها إننى آسف أشد الأسف لأننى لم أستطع أن أقابلها بالمحطة ، إذ لو اعتذرت لها فقد يذيب هذا الاعتذار الثلوج قليلا ، وعندها ستدرك مدى أهمية عملى وما يتوقع من ورائه وستصبح فى أحسن حال .

حنة : جميل جدا يا سيدى [متجهة إلى الباب ، ثم تتوقف وتستدير لتقول له] فى الواقع ، يا سيدى ، مسزميلدون حزينة وأعصابها تخونها ، وأرجو أن تأخذ فى اعتبارك يا سيدى أنها لا تنسى على الاطلاق ذكرى وفاة ابنها ! .

[ولكن البروفسور يعود إلى منضدته ، وهو يراقب تجربته عن قصد ، ولا يجيب عما سمعه ويصدر نفخة من حلقه . تنصرف « حنة » وينشغل البروفسور بتدوين بعض الإحصاءات على الورق ثم يجلس فى كرسيه وهو يتطلع إليها فى جذل ، ومظاهر فرحته لا يقطعها دخول أخته مسزميلدون ، التى تبلغ الثالثة والأربعين من عمرها تتشح بالسواد . . » هى أرملة ولكن ما يحزنها أكثر وفاة ابنها . . . هى امرأة بالغة الحساسية ، وواضح أنها تعانى اليوم من ذكريات عميقة ؛ وإن كانت إحساساتها العصبية تمنحها قوة فى ظروف يصعب تصديقها ، لا تفتر عن الشكوى مما ألم بها كما لو كانت الشكل الوحيدة فى العالم ، وفى حديثها عن فجيعتها يكون حديثها فى ترفع وتعال جميلين] .

مسز ميلدون : هنرى ! .

كورى : إه ، [ملتفتا] آه عزيزتى شارلوت ، أنا آسف لأننى لم أقابلك بالمحطة . . .

مسز ميلدون : [تجلس نفسها بجوار المدفأة] لا يهم يا هنرى . فقط ظننت أنك ستحضر . قلتَ إنك ربما تجىء ـ وانتظرت أنا وقتا طويلا فى البرد ! . . .

كورى : آسف لما حدث ، ولكن كما ترين كنت مشغولا ياشارلوت . لقد نجحت فى النهاية ، وقد وصلتُ إلى ما كنت أريده يا شارلوت ، سيجلب لى الشهرة والثروة . سأصبح ثريا من الآن ، ولكن أكثر من هذا ستكون لى شهرتى العلمية ، سيعيش اسمى إلى الأبد . عندما لاحظت كيف كانت التجربة تسير بنجاح قلت فى نفسى « لن تتوقع شارلوت أن ألقاها فى الوقت الذى تسير فيه التجربة على ما يرام ، وعلى أية حال فهى امرأة رشيدة تعرف طريقها إلى البيت كما أعرفه أنا نفسى ! » ، ولهذا لم أذهب إلى المحطة . لقد بقيت هنا وواصلت عملى ؛ كنت أعرف أنك ستدركين الوضع . لقد كان نجاحا يا شارلوت ، أعظم وأغرب نجاح حققته .

مسز ميلدون : آه ، صحيح .

كورى : [مندفعا] ولكن يبدو أن الخبر لم يثرك كما كنت أتوقع .

مسز ميلدون : أنا سعيدة بطبيعة الحال لأنك حققت نجاحا ، ولكن ياهنرى ، أيا كان هذا النجاح ، ألا ترى أنك لم تذكر لى شيئا عنه ؟ .

كورى : هذا صحيح ، لأننى أومن دائما بكتمان الأسرار . إن مبدئى هو ألا تبوحى بالسر لأحد حتى تضطرى إلى ذلك ، ومن ثم ، فإنه لا يعلم أحد أنى كنت أجرى هذه التجربة سواى . وسر نجاح الاختراع ياشارلوت ، هو الكتمان ! أما الآن ، فإننى أستطيع أن أخبرك به ، أما عناصر التركيبات فما زالت السر الذى أحتفظ به وسيظل كذلك حتى أستطيع أن أجد من الحكومة عرضا مناسبا لعقد اتفاق معى على الإنتاج .

مسز ميلدون : الحكومة ! هل هو أمر يخص الحكومة ؟ .

كورى : ـ يخص الحكومة طبعا ، يجب أن أعرضه على الحكومة البريطانية ، فإذا لم تدفع لى ما أستحقه فسأعرضه على هيئة أخرى ، فكم من مخترعين كثيرين خيبت رجاءهم الحكومة البريطانية يا شارلوت ، ولكنها لن تخيب رجائى أنا أبدا ، ولو سمع المسؤلون باختراعى لاختطفوه .

مسز ميلدون : هل سيفعلون ذلك ؟ .

كورى : بطبيعة الحال سيفعلون ، وان كنتِ على صواب تماما فى التشكك فيهم ، فلقد كان من الصعب جدا دفعهم إلى إدخال أية تطويرات فى أساليب الحرب ـ كان من الصعب على أولئك الجنرالات الخيالة أن يتخذوا الدبابات بديلا لخيولهم . لقد كان أجدر بهم أن يكونوا جزارى خيول من أن يكونوا جندا ، ولذلك لم يكن أمرا غريبا من المسؤلين فى مكتب الحرب ألا يوافقوا على استخدام الخوذات القصديرية إلا بعد أن دُفعوا إلى ذلك دفعا ! . . ولكننى آسف ياشارلوت ، كان من الواجب ألا أتحدث إليك عن الحرب ، وبخاصة اليوم .

مسز ميلدون : إننى أهتم بذلك ياهنرى ، وعلى أية حال ، مكتب الرحب ليس الحرب !

كورى : هذا صحيح .

مسز ميلدون : ما هو اختراعك يا هنرى ؟ .

كورى : آه ياشارلوت ! انه لشىء شائق أن أتحدث عنه .

[تدخل « حنة » حاملة صينية الشاى]

حنة : ها هو الشاى ياسيدى .

كورى : آه ، هذا شىء طيب . ضعيه هناك يا « حنة » .

[« حنة » : تضع صينية الشاى أمام مسزميلدون .

[وفى الوقت نفسه يعود البروفسور إلى منضدته وأنابيقه ؟ ومعادلاته ، ومن حينٍ لآخر يصيح صيحة إعجاب] .

مسز ميلدون : هل كل شىء على ما يرام يا « حنة » ؟ .

حنة : نعم يا سيدتى ، لقد أحضر البستانى « جيج » إكليل الزهور الذى طلبته بمناسبة ذكرى شهداء الحرب ، وقد وضعته فى المطبخ . هل أحضره لك يا سيدتى ؟ .

مسز ميلدون : نعم ، أحضريه لى من فضلك يا « حنة » .

[وبعد أن تنتهى « حنة » من إعداد الشاى ، تنصرف] .

مسز ميلدون : تعال وتناول شايك ياهنرى ! .

كورى : حاضر ! [لكنه لا يتحرك] .

مسز ميلدون : هيا ياهنرى .

كورى : إيه ؟ آه ، حاضر ! لحظة ! .

مسز ميلدون : سيبرد شايك اذا لم تأت الآن ! .

كورى : [ناهضا ومتجها إلى منضدة الشاى] آه ، كم أنتنّ معشر النساء غريبات ! إن جنسكن جنس غير عادى ياشارلوت . أنتن دائما على استعداد لأن تتركن أشياء لتعملن أشياء أخرى دونما تركيز أو دراسة عميقة ، اهتمامكن اهتمام شخصى ، وهذا هو السبب فى أنه يندر أن نجد بين النساء فنانات أو عالمات ؛ لأنهن إذا ما تخلين عن شىء لايتابعنه ــ فى حين أن من الواجب أن يتابعنه ! .

[تعود « حنة » حاملة إكيلا من الزهور رشقت به بطاقة] .

حنة : هاهوذا الأكيل يا سيدى .

كورى : ما هذا ؟ .

مسز ميلدون : [آخذة إكليل الزهور من « حنة »] أمرت « جيج » أن يضعه على قبر شهداء الحرب بمناسبة الذكرى السنوية ... على روح « إيدى» ! ...

كورى : آه ، نعم ، نعم ! .

مسز ميلدون : سأهبط به بعد تناول الشاى . هل ستأتى معى ياهنرى لنضعه على قبر شهداء الحرب ؟ .

كورى : كان بودى ذلك ، بطبيعة الحال ، ولكن لابد لى أن أنهى عملى هذا .

مسز ميلدون : طيب ، ياهنرى [إلى « حنة »] أشكرك يا« حنة » . سأحتفظ بإكليل الزهور هنا [تنصرف « حنة »] .

مسز ميلدون : [مخاطبة أخاها] إنها زهور جميلة جدا ، أليست كذلك ياهنرى ؟ .

كورى : آه ، صحيح ! جميلة جدا ! أنت تعلمين يا شارلوت ، هذا الاختراع الذى اخترعته ...

مسز ميلدون : هل تشرب كوبا آخر من الشاى ياهنرى ؟ .

كورى : [شاردا] آاااه ! [ثم بصورة مؤكدة] نعم . نصف الكوب !

[يناول كوبه الفارغ لأخته ، تملؤه وتعيده إليه ، بينما يستمر الحديث] .

كورى : كنت أقول إن اختراعى هذا سيحدث ثورة فى دنيا الحرب .

مسز ميلدون : هل سيلغى الحروب ؟ .

كورى : يلغى الحروب ! ... يا عزيزتى شارلوت ، لا تكونى تافهة فى حديثك .

مسز ميلدون : لقد انشغلت بهذا الموضوع انشغالا زائدا ، يبدو لى أنه أهم من أى شىء غيره فى العالم ، ياهنرى . أنت لا تدرك مدى عمق شعور نسوة أمثالى إزاء مثل هذه الحروب ... هذه المجازر القاضية على أبنائنا . خذ منى مثلا ! كان لى زوج وابن عندما بدأت الحرب ، فلما انتهت لم يعد لى أى منهما . لقد صرت امرأة أكثر عزلة ... صرت وحيدة بصورة قاسية ! ...

كورى : [متضايقا بعض الشىء لما يبدو له من حديثها أنه ضرب عاطفى على الوتر] أنا أعرف ، بلا شك ، أن الحرب قد أضرتك ضررا بالغا ياشارلوت ــ لو أخذنا فى اعتبارنا أن « ايدى » قتل وأن « توم » كانت ميتته ميتة شنيعة ! ...

مسز ميلدون : « توم » مات كسير القلب ياهنرى . قد يبدو هذا الأمر فى نظرك أمرا عاطفيا وغير علمى ، ولكن هذا صحيح . إننى أحيانا أتعجب لماذا لم يمن الله علىّ بالموت ــ لماذا فرض علىّ أن أعيش وحيدة ! ...

كورى : أواه ، تعالى ، تعالى يا شارلوت ! لستِ وحدكِ ! كلا ، كلا ، لست وحدك ! أنت سعيدة معى كل السعادة ، ألست كذلك ؟ سعيدة مع أخيك الوحيد ! ...

مسز ميلدون : ولكنك لست خير بديل عن ولدى يا هنرى ! .

كورى : طبعا أنا لست خير بديل عن ولدك ، وهذا ما أومن به ، ولكن مع ذلك ، لا داعى للقنوط . دعينى أحدثك عن اختراعى .

[يضع كوبه ويستعد للشرح]

مسز ميلدون : أتريد كوبا آخر من الشاى ؟ .

كورى : لا ، شكرا ! والآن ياشارلوت ، عندما أقول إن الحرب يجب أن تحدث فيها ثورة فإننى أقصد أنها يجب أن تكون أكثر سرعة وفعالية ، فالحرب الأخيرة التى مررنا بها استغرقت فترة غريبة ، خمس سنوات أو ما يقرب منها ؛ فترة غير معقولة ، وكان من الواجب أن تنتهى فى أقل من خمسة أسابيع .

مسز ميلدون : هل اخترعت وسيلة للحد من المدة التى تستغرقها الحروب ؟ .

كورى : نعم ، يمكن أن تعتبريها كذلك . ان هدف المتحاربين ، فى الحرب ، أن تكون أول ضربة قوية جدا حتى تدفع بالطرف الآخر ليرضخ لها على الفور .

مسز ميلدون : فهمت .

كورى : وهذا يعنى أن أسلحة الحرب يجب أن تكون أكثر فظاعة وفتكا بصورة لا مثيل لها عما هى عليه الآن .

مسز ميلدون : أكثر فظاعة ! أممكن هذا ؟ .

كورى : نعم ، نعم ! إننا لم نصل بعد حدود الفظاعة فى مجال الحروب ! آه ، ياإلهى ، لم نصل حدودها بعد ! .

مسز ميلدون : كان ابنى فى التاسعة عشرة ياهنرى ، ولقى حتفه فى حرب لم يعرف عن طبيعتها إلا النذر اليسير ، وهذا يبدو لى شيئا فظيعا ! .

كورى : آه ، مشاعر أم بلا شك ، ولكن انظرى إلى الأمور من وجهة نظر عريضة ، وتخلى عن مشاعرك ! . . .

مسز ميلدون : لا يمكننى ذلك ياهنرى . . الحرب بأسرها ، فى نظرى ، تنتهى إلى هذا الشىء الوحيد ، وهو أن ابنى شاب لم يستكمل تعليمه بعد ، أخذته الحرب منى فى الوقت الذى كانت فيه الحياة تتفتح أمامه ، ثم قتل . أنا لست امرأة ذكية يا هنرى ، إننى أستطيع أن أشعر فقط بالأشياء التى أحس بها . كان « إيدى » ابنى الوحيد الغالى ، فرحة قلبى ! كنت أتوقع الكثير منه !! وها هو قد رحل ، ولم يتبق لى شىء . . لم يتبق لى شىء . . . لم يتبق لى شىء ! .

كورى : [فى غاية الرقة معها] أعلم هذا جيدا ياشارلوت ، ولكن ، فى الواقع ، يجب ألا تعيشى كثيرا على حزنك . ليس من صالحك . يجب أن تكونى واسعة الأفق ، تخيلى نفسك رجل سياسة ! . . .

مسز ميلدون : لو كان « إيدى » رجل سياسة ، ما اتجه إلى الحرب ، وربما أجبر شخصا آخر ليتجه إليها ! .

كورى : آه ، والآن ، لا تكونى لا ذعة فى حكمك يا شارلوت ، لا تكونى لا ذعة فى حكمك ! .

مسز ميلدون : ياهنرى العزيز ؛ أنا أبعد من أن أكون لاذعة فى حكمى . هل تعلم ماذا اكتشفتُ اليوم ؟ .

كورى : لا .

مسز ميلدون : أنت تعلم أننى لم أعرف ، على الإطلاق ، كيف مات « إيدى » ، ولكنى عرفت اليوم ما لم أعرفه من قبل .

كورى : وددت لو لم تفكرى كثيرا فى هذا الموضوع .

مسز ميلدون : [فى عاطفة مفاجئة] يجب أن أفكر فيه . . لا أستطيع أن أمنع نفسى من التفكير فيه . لقد قابلتُ اليوم فى المدينة شابا فى نفس الفرقة التى كان فيها « ايدى » ، وأخبرنى عما حدث . والشاب المسكين زلّ لسانه فى المدينة عفواً قبل أن يدرك أننى لم أكن أعرف ما عرّفنى به . . .

كورى : من واجب الناس ألا يتحدثوا كثيرا عن الحرب ، ومن الأفضل أن ينسوا كل شىء عنها ! .

مسز ميلدون : [متمالكة نفسها] هل تذكر قائد الفرقة الذى بعث لى برسالة قال فيها ان « ايدى » قتلته قنبلة وأنه دفن وراء خطوط القتال فى مكان ما ؟ .

كورى : نعم ، أذكر ذلك .

مسز ميلدون : تلك الرسالة أثلجت صدرى . لقد يسرت لى الأمور لأفكر أنه لم يبتر له عضو من جسده . . . وأنه حتى فى مقتله كان لا يزال فتاى العزيز الجميل . . . جنديا دفنه جنود فى مقبرة جنود ! . ولكنّ الحقيقة ياهنرى هى أنه لم يدفن ! .

كورى : لم يدفن ؟ .

مسز ميلدون : أبدا ، لم يدفن ، لم يكن هناك شىء منه ليدفن ، لقد سقطت القنبلة . . . ثم . . . لم يتبق منه شىء [تمر لحظة صمت على كليهما] ألا ترى ذلك فظيعا يا هنرى ؟ لم تكن هناك رأفة فى موته ! . . . آه ، يا إلهى ! يا إلهى ! وتطلب منى أن أكون واسعة الأفق فى حديثى عن ذلك الموضوع ! لا تنس أن هذا الموضوع يخص ابنى ! . . . لقد كانوا فى خندق صغير ضحل ، وكان « ايدى » ورجال فرقته جالسين فى الخندق ثمانية أيام بلياليها منتظرين ومنتظرين ومنتظرين ، ثم تأتى قنبلة مباشرة إلى وسط مجموعتهم وتبيدهم . . تبيدهم تماما . خمسة منهم . . لم تخلف منهم أية أشلاء . . . لم تخلف منهم أية أشلاء ! .

[تسند ظهرها فى كرسيها ، ويسود الصمت ، ثم يتوجه البروفسور إلى منضدته ، ويجلس أمام أوراقه وأنابيقه] .

مسز ميلدون : ما هو اختراعك يا هنرى ؟ .

كورى : آه ، أعتقد أنه من الخير ألا نتحدث عنه ! أنت منزعجة ! كان من واجب الشاب الذى قابلته الا يحدثك عن كيف قتل « ايدى » .

مسز ميلدون : لقد ظن خطأ أننى كنت على علم بما أخبرنى به . ما هو اختراعك يا هنرى ؟

كورى : سأحدثك عنه فى وقت آخر .

مسز ميلدون: أود أن أعرف الآن عن أي شيء هو . . هل هو شيء يجعل الحرب أسرع لينهيها بسرعة ؟ .

كوري : [يدور حول نفسه ليواجهها] في الواقع ياشارلوت هذا الاختراع هو أكثر الاختراعات خدمة للإنسانية ، وليكن في علمك أن الحروب لن تنتهي أبدا ، لأننا جميعا ، نحن البشر ، ميالون ، بطبيعتنا ، للقتال ولهذا فإن الشيء الوحيد الذي نفعله هو أن نجعل الحرب غاية في الفظاعة حتى لا يقدم عليها شعب من الشعوب ما لم يدفع إليها دفعا . هذا هو ما توصلت إليه . أنني سأشن حربا فظيعة ، حربا فظيعة فعلا ! .

مسز ميلدون : نعم .

كوري : لقد توصلتُ إلى شيء هنا ، ياشارولت . . . معادلات لقنبلة ستجعل الحرب ليست فظيعة بصورة مذهلة فحسب بل وتنتهي أيضا بالسرعة التي بدأت بها .

مسز ميلدون : على هذه المنضدة ؟ [تنهض وتذهب إليه] .

كوري : نعم ، لقد أجريت اختبارات وقمت بحل معادلات بمنتهى الدقة الحسابية واكتشفت ارتباطا بين الغازات والمواد الناسفة التي ستبيد آلافا مرة واحدة . آلافا ! .

مسز ميلدون : آلافا ؟ .

كوري : نعم .

مسز ميلدون : تبيدهم . . . مثلما أبيد « ايدى » ؟ .

كوري : آه ! ياعزيزتي شارلوت . أرجو ألا تكوني سوداوية بهذه الصورة ؛ إذ علينا أن نتعامل مع عالم الوقع ، واذا كان هذا البلد يتجه إلى الحفاظ على مكانته في العالم ، فعليه أن يستخدم كل اختراع يمكنه من الحفاظ على ذاته . إنني أعتبر نفسي شخصا يؤدي خدمة وطنية عالية بتقديمي هذا الاختراع لبلدي . والآن ، أنصتي : عن طريق معادلاتي يمكننا أن نصنع قنبلة ضخمة ليست مثل تلك القنابل التافهة التي استخدمها الألمان في ضربهم لمدينة لندن ، بل قنبلة ضخمة مليئة بغاز مدمر ، تسقطها طائرة قوية أو منطاد قوي ــ وسيتحدد ذلك فيما بعد إذ أن اختيار الجهاز الذي يسقطها ليس من مهمتي ؛ وبطبيعة الحال ، لن يحدث هذا إلا عند نشوب الحرب القادمة .

مسز ميلدون : الحرب القادمة ؟ .

كوري : نعم ، ويمكنني أن أقول إنها ستكون في مدى عشرين أو ثلاثين سنة قادمة ولن تزيد على خمسين سنة على أية حال ؛ فعندما تنشب سيكون قرار بلدنا النهائي هو أن يقوم عدد من المناطيد أو الطائرات بإسقاط هذه القنابل الضخمة على البلد الذي نشتبك معه في حرب ــ مثل الطريقة التي أعلن بها اليابانيون الحرب على الروس بإطلاقهم القنابل على السفن الروسية ودمروها عن آخرها ، ولكن وجه الاختلاف بالنسبة لنا هو أن قنابلنا ستكون أكثر فعالية من تلك . إن كل ما فعله اليابانيون هو أنهم أغرقوا بضع سفن ، ولكننا سنبيد تماما مدناً بأكملها . . . بل ربما نبيد الشعب كله .

مسز ميلدون : ماذا ؟ .

كوري : عندما تسقط هذه القنبلة سيدمر الانفجار مساحة عريضة من المنطقة التي تسقط عليها ، وفي الوقت نفسه سينساب غاز قوي ينتشر فيها ، لا لون له ولا رائحة ، ينتشر فوق مساحة عريضة ويسمم كل شخص يستنشقه ، ولن يعرف الناس أنهم استنشقوه حتى يروا أجسادهم وقد تعفنت ووقتها لن يجدوا مَنْ ينقذهم ! وهكذا يمكننا بقنبلة واحدة فقط أن نبيد كل سكان مدينة في حجم مدينة مانشستر ، بمجرد قنبلة واحدة يا شارلوت ! .

مسز ميلدون : ولكن هذا سيعني إبادة كل الأفراد ــ رجالا ونساء وأطفالا .

كوري : آه ، نعم ، على أية حال ، اليوم لا تفرقة بين مدني وعسكري . ما الفرق بين الفتاة التي تعد الذخائر والشخص الذي يستخدمها في الخنادق ؟ أنت تعلمين ياشارلوت أن هذا تفكير فظيع أن أفكر أنني أستطيع وأنا أجلس هنا على هذه المنضدة ، مع معادلات سجلتها على هذه الأوراق ، أن أمكن قلة من الرجال ليصعدوا في الجو ويبيدوا مدينة كاملة ، وأنني الشخص الوحيد الذي يعرف كيف يصنعها .

مسز ميلدون : أليس هناك رجال مثلك في دول أخرى يستخدمون عقولهم لنفس الغرض ؟ .

كوري : نعم ، ولكني لا أتخيل أن يكتشف أي واحد سلاحا قويا مثل هذا . لو أنني قمت بمثل هذا الاكتشاف في سنة ١٩١٤ لانتهت الحرب قبل نهاية السنة ، ولكان من المحتمل ألا يبقى أحد

من الألمان على وجه البسيطة ، ولكان من المحتمل أن يفنى جنسهم .

مسز ميلدون : ألا يحتمل أن يكتشف عدو لهذا البلد اكتشافا مماثلا لاكتشافك ياهنرى ويستخدمه ضدنا ؟

كورى : فى هذه الحالة ستتعرض للخطر ، وعلى أية حال اختراعى سيكون متاحا لشعبنا ، وإذا ما نشبت الحرب فليس علينا إلاّ أن نسقط قنبلتنا عليهم قبل أن يسقطوا قنبلتهم علينا ، وتنتهى الحيلة .

مسز ميلدون : فى اعتقادى أن مَنْ اخترع القنبلة التى نسفت « إيدى » . . . التى أبادته ، كان شخصا مثلك ! .

كورى : [ناهضا ومربتا على كتفها] والآن ، والآن ، لا تعودى إلى ذلك الموضوع مرة أخرى يا شارلوت . تعالى هنا بجوار المدفأة ، وحاولى أن تنظرى إلى الحياة نظرة بهيجة .

مسز ميلدون : نظرة بهيجة ! يا هنرى العزيز ، إننى لأتعجب أحيانا ، إذا لم تكن ، فى الحقيقة ، رغم ذكائك أغبى رجل على وجه الأرض ! .

كورى : آه ، تعالى يا شارلوت ! .

مسز ميلدون : أنا لست بذكية ، وقد يبدو غريبا أن تكون أختك امرأة عادية ، من الدهماء ، ولا شىء فى حياتى سوى حبى لزوجى ولابنى ، ولكنى عندما أسمعك تطلب منى أن تكون نظرتى نظرة رجل سياسة ، وأنا أحدثك عن ابنى الذى تناثرت أشلاؤه ، أبدأ أفكر فى أنك غبى يا هنرى ، عديم الدم عديم التفكير عديم الإحساس ، وعندما تطلب منى أن أبتهج لأنك اخترعت قنبلة ستدمر مدينة بأكملها فى بضع دقائق ، أفكر فى أنك . . . فى أنك مجنون ــ مجنون بصورة فظيعة ورهيبة .

كورى : يا عزيزتى شارلوت ! . . .

مسز ميلدون : لحظة ياهنرى . حاول أن تدرك وجهة نظرى ، وجهة نظر امرأة عادية ليست لها أية مطامع ــ إننى أرجوك أن تفكر فى « إيدى » كما أفكر أنا فيه ! . . .

كورى : ليس هذا فى صالحك .

مسز ميلدون : آه ، نعم ، هو كما تقول . إن الذاكرة تعود بى الآن إلى الوقت الذى كنا فيه : « توم » وأنا ، فى مقتبل العمر ، كنا حمقى ولكننا كنا سعيدين يا هنرى ، وكانت سعادتنا غير عادية مشوبة بخوف عندما تأكدت من أننى حملت بـ « ايدى » . إننى لأذكر أيضا أننى كنت أستيقظ بالليل « وتوم » راقد بجوارى وكنت أفكر فى المولود الجديد الذى أحمله بين أحشائى وكيف أحببته وأحببت « توم » لأنه أبوه ، وكيف كنت متأكدة من أنه سيكون صبيا ! كان ينتابنى خوف أحيانا من أننى ربما أموت ولن يعلم المولود عنى شيئا ، ثم بعد ذلك ولد ، ولد عزيزا ، صغير الحجم ، كان لا يفارقنى ، وكان « توم » سعيدا به غاية السعادة وكان فخورا به ، ولكنه لم يكن فى غمرة السعادة والفخر مثلى ! كان كلانا يراقب « ايدى » وهو ينمو ــ أنت تعرف كم كان وسيما.! .

كورى : نعم ، لقد كان صبيا آية فى الوسامة .

مسز ميلدون : ووضعنا له خططا . كان من المتوقع أن يكون عظيما ومحبوبا ــ كان الناس يحبونه فعلا ، بل أنت نفسك يا هنرى كنت تحبه ، أليس كذلك ؟ .

كورى : نعم ، أنا . . . أنا أحببته ، كان صبيا جذابا . ولكن ألا تظنين . . .

مسز ميلدون : ثم مرض بعد ذلك . لعلك تذكر أننا ظننا جميعا أنه سيموت ، وكم كان « توم » المسكين يخفى جزعه ويسير مشتت الفكر ، أما كل ما فعلته فهو أنى صليت من أجله يا هنرى ودعوت له بالشفاء ، ثم تحسنت صحته وبدأ ينمو وصلب عوده ، وفى المدرسة كان متفوقاً جدا ، إنى لأتخيله وهو يلعب لعبة الكريكيت لأول مرة ، كان سعيدا جدا بارتدائه سترته البليزر . كم كان جذابا وهو يصف لى كيف لعب عشر دورات فى أول مرة يلعب فيها هذه اللعبة . كان كل الشبان الذين فى نفس عمره يكنون له احتراما ، وكنت سعيدة به جدا عندما كان يطلب منى أن أرافقه فى جولة من جولاته ، وكان يحس بفخر وهو فى رفقتى كما لو كان أحد الغزاة ! . كان « توم » سعيدا به لدرجة الخوف عليه هو أيضا ، ونفحه ربع جنيه ! [تغلبها دموعها ، وترفع يديها إلى شفتيها فى حركة تنم عن الحزن] يا بنى الصغير ! . .

كورى : هذا يؤزمك ، ياعزيزتى . لا تتحدثى عن هذا الموضوع مرة أخرى .

مسز ميلدون : [تتمالك نفسها] لم يكن قد مر عليه وقت طويل بدخوله جامعة أكسفورد عندما بدأت

الحرب ، وإذ به يفاجئنا بعد ذلك بأنه سجل اسمه ضمن متطوعي الحرب ، كنا في حيرة من أمره أنفخر به أم نغضب منه ، ولكننا في الحقيقة كنا فخورين به بصورة أخص . كنت أحب أن أراه وهو مرتد زيه القاتم وحذاءه الطويل الخشن ، كما أحببته بعد ذلك وهو في زي الضابط ، وعندما توجه إلى فرنسا حاولت أن أكون جديرة بأن أكون أماً له وكان من الصعب علىّ أن أبتسم ولكني كنت أبتسم جاهدة ، كنت أحس بأنها كانت رغبة « إيدى » ولم أشأ أن أحط من قدره أمام بقية الناس ، لذلك كنت أبتسم وألقى بنكات سخيفة عن خوف الألمان منه عندما يسمعون بمقدمه ولو أنني في قرارة نفسي كنت في شدة الهلع عليه يا هنرى ، وطوال الوقت الذى كان فيه في الخارج كنت كلما أشاهد ساعي البريد يحمل برقيات ، يسقط قلبي ! . . ثم عاد إلى داره في أول عطلة ، وجدته لم يعد ابني الصغير بل شابا بصورة لم تكن متوقعة ، وكنت إذا ما حادثته أكتشف فيه سعة المعرفة بصورة غير عادية وكنت أحس بالخجل منه . لقد شاهد الكثير وعرف الكثير مما جعلني أفخر به أكثر من ذى قبل ، لأنه قد صار رجلا ويمكنني أن أعتمد عليه . كنا غاية في السعادة خلال تلك الأجازة يا هنرى ، وعندما رجع إلى فرقته ، رغم أنني بكيت قليلا عندما لم يكن يراني ، كنت أوحى إلى نفسى بأنه لن يقتل ، وعندما عاد لى في أجازته التالية كان برتبة الكابتن ولم أكن أتوقع أن يعود إلى سليما تماما ، بل إن « توم » نفسه كان يراوده دائما الإحساس بأنه سيفتقده ، بدأ يؤمن بأنه لن يعود إلينا مرة أخرى ، ولكنه عاد إلينا ، وفجأة رجع مرة أخرى إلى فرنسا ، ولكنه بعد مغادرته لنا بثمانية أيام قتل — أو بمعنى أصح بلغتك أنت يا هنرى ، أبيد ، إبادة رجال لم يروه قط ، بل ولم يعرفوا أنهم قتلوه . وهكذا ولت كل سنوات حبى وأملي وأمنيتي وجهادى ! — ولت كلها ! لقد ربيته واهتممت بأمره وعلمته دروسا من دروس الحياة وكنت فخورة به — ثم في لحظة إذ بابني الجميل يبيدونه ياهنرى ! [ران صمت لفترة بسيطة حتى تسترد أنفاسها] لعلك تدرك ياهنرى أنني لا يمكنى أن يكون أفقي واسعا وأنا أتخيل منظر ابني الوحيد وقد أبادته قنبلة من القنابل . هذا هو كل ما في الأمر ! .

كورى : في الواقع ، انني مدرك تماما وجهة نظرك ياشارلوت . إنه لأمر صعب أن أقر هذا ، ولكن علينا أن نتحكم في مشاعرنا ، وعلى أية حال ، إن عزاءنا الوحيد هو أن « ايدى » أدى واجبه نحو بلده ، إننى أتجاسر وأقول اننا سنثأر له من مجموعة طيبة من الألمان ! . .

مسز ميلدون : ولكن هذا لا يريحني يا هنرى . إننى لن أحس بأية سعادة لو فكرت في أن امرأة ألمانية مسكينة تعانى مثلما أعانى أنا ، لا يا هنرى ، إنني أشعر أن من واجبي أن أقف إلى جانبها ضد أناس أمثالك .

كورى : أناس أمثالى ! .

مسز ميلدون : نعم ، أناس بعيدو التطلع ؛ لأنكم أناس حمقى . أن أشخاصا ، أمثالى ، ليسوا بأذكياء ، ينجبون ما هو جميل مثل ابني ، أما أنت ، فبذكائك تستطيع فقط أن تدمّر ، وهذا هو السبب في أنني أعتبرك غبيا يا هنرى .

كورى : [متضايقا] على أية حال ، من وجهة نظرك يا شارلوت ، لا يمكن أن أتوقع منك أى تقدير لعمل ، ولكني أعتقد أن أبناء بلدى ، لو كان عندهم أى إدراك لجهدى سيعرفون كيف يقدروننى . إن قنبلتى ستجعل اسمى على لسان أجهل فرد في البلاد . سيتحدث الناس عن قنبلة « كورى » تماما كما اعتادوا أن يتحدثوا عن قنبلة « ميلز » أثناء الحرب ، كما أنني سأطالب بمبلغ ضخم مقابل اختراعي ، إذ أنني لو طالبت برسم إنتاج عن كل قنبلة من قنابل فلن تكون مكافأتى مجزية على الإطلاق كما حدث لـ « ميلز » رغم أن الحكومة استخدمت مئات الألوف من قنابله في حين أن قنابلى ستكون أضخم حجما وأقل عددا ، فواحدة منها تكفى لإبادة مدينة كبيرة . نعم سأطالب بمبلغ ضخم ، وإذا كانوا هم ينفقون ملايين الجنيهات على سفينة حربية هم يعرفون تماما أنه لا فائدة منها ، أفلا يحق لى أن أطالب بمبلغ ضخم مقابل قنبلتى التى ستحسم الحرب بكل تأكيد ؟ . إننى لأسائل نفسى ما هو المبلغ الذى يجب أن أطلبه ؟ شارلوت ، ما المبلغ الذى يجب أن أطالب الحكومة به ؟ إنهم لن يعطوننى ما أستحقه ، هذا أمر مفروغ منه . قد يدفعون

لى ربع مليون ، شارلوت ، ما هو المبلغ الذى تطلبينه لو كنت مكانى ؟ .

مسز ميلدون : كنت أطلب أن يعود لى ابنى ! .

كورى : والآن ، والآن ، والآن ياشارلوت ، أرجو ألا تعودى لهذا الموضوع مرة أخرى من فضلك . لا تعودى له مرة أخرى . يجب أن نفكر فى المستقبل ولا نفكر فى الماضى . إننى لن أطالب بمبلغ مرتفع لأنى لن أحصل عليه ، ولا أريد أن أطالب بمبلغ زهيد رغم أن هذا هو المتوقع أن أحصل عليه . ما رأيك يا شارلوت ؟ هل ترين من الأفضل أن أحدد لهم المبلغ ؟ .

مسز ميلدون : لا علم لى بهذه الأمور .

كورى : ولكنى أرجو أن تهتمى قليلا بهذا الأمر ، لأنه فى غاية الأهمية بالنسبة لى . فى الواقع ، الواجب يحتم عليهم أن ينعموا علىّ بلقب ، فلنفترض مثلا أنهم يعطوننى مائتى ألف جنيه ولقب شريف ! . .

مسز ميلدون : ولم لا تقول ثلاثين قطعة فضية . ؟ .

كورى : [فى شدة الغضب] فى الحقيقة يا شارلوت أنت شخصية لا يمكن احتمالها . أنت لا يمكن احتمالك على الإطلاق ! لقد تحملت منك الكثير لأنك فى ضيق ، ولكن للاحتمال حدود كما تعلمين . إنك لم تهنئينى على اختراعى ، ولو بتكلف ، وأحطت نفسك وأحطتنى معك بالتعاسة . . ما فائدة كل هذا النواح ؟ لقد امتدت تعاستك حتى شملت « حنة » الخادمة . يا عزيزتى شارلوت إننى أحدثك الآن عمّا فيه خير لك . فى الواقع يجب ألا تدعى فكرك يعيش على أشياء لا جدوى وراءها ، لكنك التى تعيشين عليها . إن كل ما تفعلينه ليس من صالحك بل ومضر بصحتك ويمن يرتبطون بك . ابنك قتل ، ولم يكن وحده الذى قتل ، إذ قتل كثيرون غيره ــ ولكن هذا لا يدعنا نضيع بقية حياتنا فى مناحات عليهم . إن لدىّ عملى الذى أعمله ! . . .

مسز ميلدون : قنبلتك ؟ .

كورى : نعم .

مسز ميلدون : التى ستجعل أجساد الرجال والنساء والأطفال تتعفن إذا لم تنسف إربا ؟ .

كورى : على أية حال ، هذا هو قدر الحروب يا عزيزتى شارلوت . إن المرء لا يعرف ما هو مخبأ له : إذا كانت قنبلة ستنسفه إربا أو سونكى يرديه قتيلا ، وفى اعتقادى أن القنبلة هى أرحم الأمرين . لا فائدة من العواطف فى مثل هذه الأمور . ان هدف الحرب هو القتل ، والجانب الذى يقتل أكثر عدد من الناس فى أقصر وقت ممكن سيكسب الحرب فى المستقبل . إن قنبلتى ستمكن من سيمتلكونها من إدارة الحرب فى أسرع صورة وأكثر فعالية . لا يمكن لشخص عاقل أن ينكر أنى قد أديت لبلدى خدمة باختراعى لهذه القنبلة لتستخدمها بلدى ، وأنت يا شارلوت ، لو لم يتشتت فكرك بما سمعته من الشاب الذى التقيت به هذا الصباح ولحقيقة أن اليوم هو موعد الذكرى السنوية لوفاة « ايدى » ، لما ترددت أنت نفسك فى تأييد أننى أديت خدمة لبلدى باختراعى الذى انتهيت منه اليوم .

مسز ميلدون : لا أحد غيرك يعرف سر اختراعك ياهنرى ؟ .

كورى : لا أحد ــ لا يعرف أحد غيرى ما أنا على علم به .

مسز ميلدون : لو دُمر اختراعك ، ولم تمط اللثام عن سره ، فهل آلاف الشبان أمثال « إيدى » سيعيشون دون ما خوف من أن يبادوا ؟ .

كورى : آه ، لا أدرى . هذا تفكير خيالى ولكن لا طائل تحته . هذا لا يمنع أناسا آخرين من أن يخترعوا أشياء أكثر فتكا من قنبلتى .

مسز ميلدون : ولكن يا هنرى ، إذا كان عليك أن تبطل اختراعك ! .

كورى : أبطله ! .

مسز ميلدون : نعم ، لو حطمت معادلاتك ، وعرف الناس ماذا فعلت ، فلربما صرت ، إلى حد كبير ، سببا فى تغيير قلوب الناس وتقديرهم لك ! . . .

كورى : يا عزيزتى شارولت ، لو فعلت ما تقولين ، لظن معظم الناس أنى جننت ، فى الوقت الذى قد أجد فيه قلة من الناس غريبى الأطوار ومن المفتونين بالدين يمتدحوننى ، وسيظن بى الشخص المعتدل أنى أحمق ــ إلى جانب انطباع عن شخصى أنى ملعون وغير وطنى .

مسز ميلدون : أرجوك أن تبطله ، وليكن ذلك تخليداً منك لذكرى وفاة ابن أختك « ايدى » .

كورى : يا عزيزتى شارلوت ، لقد بدأت أومن بأن الحزن قد أفقد ذهنك اتزانه . كيف أحطم اختراعى ؟ ! . .

مسز ميلدون : إن قنبلتك ستحطم الحياة يا هنرى . أرجوك أن تحطم اختراعك ! .

كورى : أنت تافهة ، أنت امرأة تافهة .

مسز ميلدون : إذن سأحرمك منه وأحطمه ! . . .

[تتجه إلى المنضدة التى عليها الأنابيق وتقلب ما عليها فتتكسر الأنابيق] .

كورى : لعنة الله عليك ، ماذا تفعلين ؟ .

مسز ميلدون : إننى أحطم اختراعك الشرير .

كورى : [ضاحكا فى قسوة] إن ما فعلته لن يقضى عليه . اختراعى كله فى رأسى . كل ما فعلته يا شارلوت لم يؤد إلا إلى الفوضى التى أحدثتها بأرضية غرفتى . إنه عمل سخيف رذيل .

[ينحنى ويبدأ فى تنظيف ما حدث من فوضى بأرضية الغرفة] .

مسز ميلدون : [تقف خلفه وتقول] كله فى رأسك .

كورى : نعم ، هذه حقيقة . إن كل فرد ، فيما عدا امرأة حمقاء ، لابد أن يدرك ذلك . أنت امرأة حمقاء ، إن كل ما فعلته لم يؤد إلا إلى الفوضى فى أرضية الغرفة .

مسز ميلدون : هل اختراعك كله فى رأسك ؟ .

كورى : نعم ، نعم ، لا تداومى تكرار ما تقولينه ، تعالى هنا وساعدينى فى تنظيف ما تسببت فيه .

مسز ميلدون : هنرى ، هل لن تفعل ما أطلبه منك ؟ .

كورى : لا تكونى بلهاء [يدور حوله] أعطنى ذلك القماش الموجود هناك حتى أستطيع أن أجفف به ما سببته من فوضى بأرضية الغرفة .

[يستمر فى جمع قطع الزجاج المكسور .. بينما هى تتجه نحو المنضدة حيث القماش الذى يطلبه ، وعندما تصل إلى المنضدة تلمح سكينا طويلة موضوعة عليها ، وبلا شعور تلتقطها وتتطلع إليها] .

كورى : [فى قلق] أسرعى ، ماذا تفعلين ؟ .

مسز ميلدون : إننى أبحث عن شىء . . . هذه السكين .

كورى : طيب ، ولكن تستطيعين أن تتطلعى إليها فيما بعد ، ابحثى الآن عن القماش . هنا إكليل « ايدى » تحت المنضدة ، لقد عبثتِ أنت به أيضا ! .

مسز ميلدون : إكليل « إيدى » [تتجه نحوه والسكين فى يدها] .

كورى : نعم .

مسز ميلدون : إذا كنتَ ستتخلى عن اختراعك يا هنرى ، فلن يهمنى ما حدث لإكليل « إيدى » لأن عطاءه سيكون خيرا من عطائى .

كورى : ولكنى لن أتخلى . هل أتخلى عن اختراع لقاء قدر من العواطف لا قيمة لها ؟ ! هذا لا يمكن أن يكون ! .

مسز ميلدون : إنه سيحطم الحياة ، يا هنرى .

كورى : ماذا تفعلين بهذا ؟ اعطنى ذلك القماش .

[يجذبه من يدها ولكنه لا يرى السكين وهى ممسكة بها فى يدها الأخرى] .

مسز ميلدون : إذن لن تدمر اختراعك يا هنرى ؟ .

كورى : [يتحدث مزمجرا] لن ! .

مسز ميلدون : [رافعة السكين فوقه] إذن فأنا التى . .

[ومع تأوه مشوب بيأس غريب ، تغمد السكين فى ظهره ، يترنح البروفسور كورى لحظة ، يتفوه بصوت فيه حشرجة ، ثم يمسك بالهواء ويرتمى إلى الأمام وينكفىء على وجهه] .

[تقف مسزميلدون فوقه ، ملقية نظرة على جسده وهى فى ذهول ، ثم تصيح صياحا هستيريا ، وفجأة تنحنى وتمسك بالإكليل المكسور وتضمه إلى صدرها وتتطلع أمامها فى ذهول] .

مسز ميلدون : « ايدى » عزيزى ، كان لابد لى من أن أفعل ذلك ، كان لابد لى من أن أفعل ذلك ، يا « إيدى » ! . . .

(ستار)

ترجمة : عبد الحميد سليم

تجارب ○ مناقشات
متابعات ○ فن تشكيلى

محمد سليمان

شعر | المرايا والمخاطبات

« اصْحَبْنِى إلىّ تصِلْ إلىّ »
« النّفّرى »

مــرآة :

للشوارعِ أفيالُها . .
للمياه صَلاةٌ
وللأجنبيَّةِ طيّارةٌ . . وكُراتٌ من الثلجِ ،
للخاطئين التعاويذُ . . والطيِّباتُ ،
ولى ــ حين يقفز من جُحرِه الليلُ ،
ينْتَلُّ منى الرغيفَ بلادٌ . . . . ،
على ورق القلب أرسُمها
قُبّراتٌ . . .
ونيلٌ من الدفءِ ،
نيلٌ يلُمّ الحروفَ ويُلقى كلاماً على العشب ،
لى مرآةٌ . . . فى مرايا الأناشيدِ .
ليستْ تغيبُ
يُحَمّلها الضوءُ لى قطرتين ،
ويرسلها الماءُ ،
لى سِكّةٌ . . . تستريح إلىّ ،
بنَفْسَجةٌ من زجاجٍ ،
ومُهْرٌ تدلى من السُّقف ،
لى غُرفةٌ . . . .
تحتها الكَرْكَدَنُّ ،
ولى مِقْعدان . . . .
النعاسُ
وصحوٌ بلا صِفَةٍ .

مــرآة :

النّوارسُ . . .
أم مارِسُ المتنكِّرُ قُدّام بابى . . ،
يُنَقِّر . . . . ؟
يرجمُنى بالورود القتيلةِ ،
يُحصى على الباب أضْرِحَةَ السّنواتِ ،
اخرُجى من قميصى . . .
دعينى أفكِّرُ قبل النُّعاسِ وقبل الدُّنُوِّ ،

دعيني أُراجعُ أوراقَ نهرٍ ،
تَعقُبني .... من حُطام الحقول إلى قدم الغُولِ ،
حطُّ معي فى السُّعالِ وتحت المصابيحِ .
دار على قمَمٍ ... وأتى
حاملا وطناً وبقايا دخانٍ
دعيني أُفتّشُ فى راحتيَّ ،
أغادرُ ثوباً
أصُفُّ المرايا على جسَدٍ وأدورُ ،
أشدُّ القبيلةَ من واحدٍ .... ،
وأُعلّقُ فى كتفيَّ الشوارعَ
أصعدُ فى قهوةٍ ...
وأقولُ لمن ينْقر البابَ
ليس الذى تبتغيه .. هُنا .

مخاطبة :

المرايا لهبٌ
والنوافذ مشدودة للدخانِ ،
ومابين صُبحين سَلّةُ دمعٍ
ومابين ليلين جرحٌ يَشِبُّ .
. . . .
هل هو الحدُّ بين السُّلامينِ .
تحتك نارٌ
ولادَرَجٌ للطيور البعيدةِ ،
لا دَرَجٌ للمياه البعيدةِ ،
لا دَرَجٌ للرياحِ ... ،
ولا
هل نعِسْتَ قليلاً ... ؟
أم انْسَجَن الرملُ فيكَ ،
صحوتَ على جبلٍ يرتقيكَ ،
وفزّاعَةٍ تستعير قميصَكَ ،
حقل يزومُ وماء يُساوِمُ ،
هل نمْتَ دهراً .. ؟
أم انفجَرتْ فى يديك المواقع
غامَتْ شبابيكُ وجهكَ ،
ما السّاعةُ الآنَ .. ؟
هل قُلّةٌ تحت قلبِكَ ،
هل نجمةٌ فى السريرِ ،
وهل فى جِرابك
تُفاحةٌ .. ؟
المرايا وطنٌ
والمرايا فضاءٌ
ودوّامةٌ تحت جلدِكَ ،
ياأيها الغجرى الذى جاء منفردا
كنبىٍّ يُعمِّعُ أقدامَه بالبلادِ ويمشى
فتنسَلُّ منه الحقولُ
وتنسَلُّ منه الشوارعُ ،
ينْسَلُّ منه الكلامُ
ولادَرَجٌ للشموس البعيدةِ ،
لادَرَجٌ للغاتِ ،
ولامَوْسمٌ لاقتلاع الحوائطِ
هل صِرتَ جِسْرًا .. ؟
يُزَخْرِفُكَ العابرون بأسمائهم
ينْحنون عليكَ
يفُكّون صُرّتَهُمْ ــ فتسيلُ ،
تمدّ اللسانَ
تُزيحُ عن الباب عشبَ الصَّدأْ
. . . .
هل نعِسْتَ كثيرا . ؟

القاهرة : محمد سليمان

محمد آدم

شعر | (٢) آيةٌ من سورة الخوف

قِرَاءَةٌ أُولى

ادَّرَعَتْ كَتَائِبُ السَّماءِ بالغُيوم ، وارتدى النَّهارُ حُلَّةً ، من البُروقِ والشُّقوقِ ، وانتفضَتْ عباءةُ البِلادِ شَكْلَها الكَونىّ ، هذهِ البلادُ ليسَ ما نريدهُ ، بلِ الدَّمُ المَسْكُونُ بالخَرابِ ، والصَّهيلِ ، والغُبارُ شَكْلٌ مَضْرَبٍ من الخِيامِ ، والخُيولُ .... (دَمٌ .... ولونُهُ فَرَاغُ آيةِ من زُخْرُفِ النَّهارِ) بَينَنا ، النِّساءُ ، لابِساتٌ أَدْرعَ الحِدَادِ ، ها هى قَبيلةٌ يزُفُّها النَّهارُ للجُلوثِ ، تَرْتَعى الخُيولُ عُشْبَها المَنْهوكَ ، تنثنى إلى الوراءِ ، كىْ تَخِرُّ فى مَتَاهَةِ الرَّمَادِ .

عُشْبٌ

فَـرَاغٌ على الأَرْضِ يأْخُذُ شَكْلَ المَشيمِ ، الرِّياحُ تُذْرِى سَرَابِيلَهُ ، ثُمَّ تَجْثُم فوقَ الحَصى ، والرِّمالِ الشُّموسُ ، تُغَيِّرُ ألوانَها فوقَ كهفِ الرَّقيمِ ، النَّهارُ تُرى هلْ يعودُ للألائِهِ ، ثُمَّ يرحلُ نحَو البلادِ التى تَسْتَضيفُ الغيوثَ ؟؟ بِلادٌ من القهرِ ، والموتِ ، يجثو النَّهارُ بأعتابِها ، غيرُ أنَّ الدُّخانَ يُظَلِّلُ ألوانَها ، ثُمَّ يرسمُ فوقَ البيوتِ تَصاويرَهُ ، فى انبلاجِ الدِّماءِ ، بثوبِ الحَصى .

قَبَائِلُ / عَرَبٌ

قُلْبٌ يَحْتَسونَ الفَواجِعَ فى كلِّ صبحٍ ، ولا يَلْبَسونَ الدُّروعَ الصقيلةَ ، عندَ احتدامِ النهارِ ــ المُخَاتِلِ ــ فَجْرَ الوقِيعَةِ ، كيفَ تكونُ المَمَالِكُ مَنْصوبَةً من عِرَارِ العَذارى ، وهذى القُصورُ ، القَلائِدُ تُبنىَ على سُلَّم من جُسُومِ العَبيدِ ؟؟ العَذارى تُغَنّى :

وكَفَى حَزَناً أنْ تُطْرَدَ الخَيلُ بالقَنا ... وأُتْرَكُ مَشْدوداً علىَّ وثاقِيا ، إذا قُمْتُ عَنَّانى

الحَديدُ ، وأُغْلِقَتْ ، مَصَاريعُ من دونِ تَصُمُّ المُنَادِيَا ، أَرِيقِ . . . أرِيقِ سِلاحِي لا أبَا لَكِ
إنى أرى الحَربَ ما تَزْدَادُ إلا تَمَادِيَا» .

النَّبيذُ يُرَاقُ علىٰ مِغْمَدِ السَّيفِ ، رَمْحٌ تَكَسَّرَ فوقَ الجدَارِ ، المُزَيَّنِ بالزُّخْرُفِ المَرْمَرِىِّ البِحَارُ تَنَاءَتْ ، ثُغُورٌ تَطَايَرَ فيها الـدِّمَاءُ ، بِـلادٌ ، لَهَا يَلْبِسُ المَوتُ أثْقَالَـهُ ، يا خُيـولَ الحسينِ : تُرىٰ هَلْ يَمُرُّ النَّهارُ ، وهذى السَّيوفُ مُرَمَّدَةٌ ، والخُيولُ تَلَقَّطُ أنْفَاسَها من عَذَابِ الجَحيمِ ؟ النَّهارُ انْتَصَفَ !! والمِيَاهُ الغَرِيقَةُ حَلَّتْ تَفَاصِيلَها فى ثِيابِ الدِّمَـاءِ ، الخَوارِجُ تَـطْلُبُ وَقْفَ القِتالِ ، السَّيـوفُ تُصَلْصِلُ /هـذى الخُيولُ تُحَمْحِمُ من وَقْـدةِ الصَّهـدِ ، والجُرحِ /تَمُرَّقُ بعضُ الطيورِ بَعَرْضِ الفَضَاءِ ، ويَهْوى جَرادٌ كَثِيرٌ . . . كَيْفَ ، على قِبْلَةِ الوقتِ والقَهرِ ، يُشْعِلُ نَارَ النَّهارِ وَيَرْسُمُ شَكْلَ المَخافَةِ أشجارهُ (شَجَرٌ من دِمَاءٍ ، لَهُ ألفُ وجهٍ ، تُنْبَتُ فيهِ الفَواجِعُ ، وهِىَ تُطِلُّ على فُسْحَةِ الأرْضِ ، والصَّمْتِ ، خَيلٌ تُبَـارِكُ تَصْهَالَهَا فى فَضَاءِ المَكَانِ ، انْتَزِعْ يا نَهارَ الغُوايَةِ ، أشْكَالَنَا ، كَىْ تَحُطَّ على مَحْمَلِ الليلِ ، والهولِ ، تَبْذُرُ فيهِ طيورَ المَرَائى . . . فتورِقُ فينا المَدَائِنُ تَبْزُغُ بعضُ الشّموسِ ، وتَلْمَعُ ، أنْصَالَنَا ، تَحْتَ نَجْمِ الظَّلامِ المُرَقَّطِ ، بالأغْنياتِ الخَبِيئةِ ، والشهواتِ الغَرِيقَةِ ، كَىْ لا يفرُّ النهارُ بعيداً ــ إلى الفَلواتِ ــ التى تَسْتَعينُ على الوقتِ بالوقتِ ، والليلِ بالـرَّغَبَاتِ الدَّفينَةِ . . .)

رِمَالٌ
« لَئِنْ ظَمِئَتْ ،
أجفَانُ عَينِي . . . إلى البُكَا ،
لَقَدْ شَرِبَتْ . . .
عَينِي دَمَاً فَتَروَّتِ . . .

رِمَالٌ ، تَرَامَتْ على فُسْحَةِ الوقتِ ، والدَّمِ /أوْرَقَ فيها النَّهارُ غُبَاراً/شَرَارُ الحَوافِرِ يَنْشُرُ أغْصَانَهُ منْ صِلالِ الرِّمَالِ فَضَاءً ، متى يَادِمَاءَ الفَوارِسِ ، نَنْصُبُ أعْرَاسَنَا ، تَحْتَ شَمْسِ النَّهارِ ؟؟ اسْتَرِحْ أيُّها الليلُ من زَبَدٍ كُلِّ هذى الرِّمَالِ !! المَمَالِكُ طَقْسُ الثكالى ، ورملُ الصَّحارِى (دَمٌ منْ عُصورٍ خَلَتْ) مَرَّ طَيرُ النَوارِسِ يَرْعىٰ ، كِتَابٌ مِنَ الريحِ ألْقَتْ بِهِ فى الفَضَاءِ النُّجومُ ، وشَيَّدَ صَخْرُ الكتابةِ أضْغَاثَهُ ، ثُمَّ أسْنَدَ ظِلَّ السَّمَاءِ تَجَاعِيدَه ، فوقَ صَدْرِ النَّهارِ المُلَوَّنِ ، بالقَتْـلِ ، والدَّمِ ، يَهْلَكُ حَـرْثٌ ، ويَهْلَكُ نَسْلٌ ، وتَـأْخُذُ هـذى القُرىٰ شَمْسَهَا منْ لَيَالٍ تَنَزَّتْ ، على جَمَراتِ الحِقَبْ . . العَصَافيرُ ، ترحَلُ صَوبَ الفيافى ، ويُقْبِلُ طَـيْرُ الخَرَابِ ، المُرَقَّطُ بالهَـولِ ، والرُّعْبِ ، يَنْشُـرُ أجْـدَاثَـهُ ، ثُمَّ يهـوي إلى سِكَّـةٍ ، كَالسَّديمِ ، انْتَظِرْ أيُّها اللَّيلُ : (هذا دَمي فوقَ جُوعِ القُرىٰ ، طائِرٌ ــ عَمَّدَتْهُ البلادُ . . بأوجَاعِها ، ثُمَّ رَاحَتْ تُبَلِّلُهُ بالدِّماءِ ، التى تتساقط منْ جُرْحِهَـا قَطْرةً . . . قَـطْرَةً . . . قَطْرَةً . . فوقَ رَمْلِ الصَّحَارىٰ ، وتَكْتُبُ فـوقَ المَدائِنِ أسْمَـاءَهَا) والبِـلادُ تَقُدُّ عَبَـاءتها بامْتَشاقِ السُّيوفِ . . . ويَهْرُبُ طيرُ اللَّقالِقِ ، فوقَ الشُّطوطِ البعيدةِ ، هلْ سيكونُ النَّهارُ

انتهاء التواصل بينَ البلادِ وبينَ البلاد ؟؟ زَمانٌ ثَقِيلٌ مضى . . وزَمَانٌ ثَقِيلٌ يجيءُ . . . ، ونَحنُ نُرتِّقُ أحلامَنَا بالنَّخيلِ المُرَابِط بينَ الدِّماءِ ، وبينَ الدِّماءِ ، النوارسُ فَصلُ الخواتيم فى زَمَنٍ يَهْجُر القَلبَ ، والرُّوحَ ، يكتبُ فوقَ المَدَائِن ، هذا فَضَاءُ التَوابيتِ ، يُعْلِنُ بدءَ انتهاءِ العَنَاصِرِ ، طيرٌ مِنَ الموتِ جاءَ ، وطيرٌ مِنَ الوقت جاءَ ، وَطَيرٌ به يبدأُ الخوفُ تَصْعَادَهُ نحوَ جيشِ الخَلاء .

رحلَةُ الصيف

مُلوكُ الطَّوائفِ تأخُذُ أَفرَاسَها ، صوبَ هذى المَدينةِ ، ثُمَّ تَحُوِّمُ حَولَ المياهِ الغَويطَةِ عُشْبٌ يُغَادِرُ أبْغَاضَهُ ، ثم طيرٌ يموتُ ظَمِأً ، وتَصْهَلُ خيلُ البَراري ، فَيَمتدُّ ليلُ القُرىٰ سَاكِناً يا ملوكُ . . . يَا مُلُوكَ الطوائِف . . هذا غُلامٌ يُخَاصِرُ أبْعَاضَهُ ، ثُمَّ يهوي على جُثَّةِ الماءِ ، طَيرٌ مِنَ الموتِ ينقُر فيهِ ودُودٌ ، يُسوِّسُ أَعْضَاءَهُ ، والنُّجُومُ تَهوى على فِضَّةِ المَاءِ ، يَشْحُبُ لونُ السَّنَابِلِ ، تَصْهلُ خيلُ القُرىٰ ، ثُمَّ تصْهَلُ . . . تَصْهَلُ . . . تَصْهَلُ . . . ، لا شيء يُرْدِي ملوكَ الطوائفِ ، يأتى ظَلامٌ كثيف . . ثَقيلٌ . . وتَرْبَدُّ هذى السَّمَاءُ « سَبْعُ بَقَراتٍ ، سَمانٍ ، يأْكُلُهُنَّ ، سَبْعٌ عِجاف » مُلوكُ الطوائِف : هذى مَسَاكِنُكُمْ فادْخُلوهَا ، تَسْكُنُ النارُ فيها ، تُعَرِّضُ أعضَاءَهَا للنهَار ــ المُخَاتِلِ ــ هَذا الذي يتآكلُ منْ شِدَّةِ القَهْر ، والقَتْل ، يأْخُذ شَكْلَ الزِّفَافِ ، العَرَائس ، يَلبَسنَ أقراطَهُنَّ ، على فِضَّةِ الماء ، يَرْقُصُ ، طَيْر المَخَافَة ، عندَ التَزيُّن ، هذى القُرىٰ تَسْتحيل عَبَاءَةَ جُوْعٍ ، وخَوْفٍ ، به يكْتُبُ العُشْبُ ، أَسْمَاءَهُ فوقَ صَدرِ الصِغارِ الذينَ يجيئونَ منْ خَلْفِ كُلِّ الشُقوقِ عَليهِم ، بيارقُ ، موتٍ وجوعٍ ، جَرَادٌ ، يَهُشُّ جَرَاداً ، وأنتمْ مُلوكَ الطوائِفِ ، تأتى الصَواعِقُ منْ كلِّ صوبٍ ترشُ السَماءَ بُروقاً ، ورَعْداً ، به تبدأُ الأرضُ فى الدوران ، ويأخذُ شُكل الجَحيم انْتشاراتِه « عَليهِمْ ، نارٌ ، مؤصَدة ، فى عَمَدٍ مُمَدَّدةٍ » .

مَتْنٌ أوَّلُ

السَمَواتُ مَطْوِيَّةٌ بالتواقيتِ ، والأرضُ مَشْدُودَةٌ باللجَام الذى يَتَفَجَّرُ من تَحْتِهِ الفَرَسُ المَلَكيُّ ويصْهَلُ . ثُمَّ يُقَلْقِلُ صَمْتَ الصُخُور ، التى تَتَنَاثَرُ أوْ تَتَكاثَرُ فى أرضِ عاد ، الخِيَامُ تُقَلِّعُ أوْتَادَها فى نَهارِ الشِتَاءِ القَتيم ، وتُقَلِّعُ صوبَ الرِّياح ، التى تَتَبَعْثَرُ ، وهى تُحاولُ أنْ تَسْتَعيدَ تَقَاوِيَمهَا ، فى بلادٍ لَها ، رُقْيَةٌ من عِظَام الصِغار ، فَهلْ سَيفُ النَّهارِ ــ المُخادِعُ ــ أمْ يتعدَّىٰ حُدُودَ انْكسَارَاته ؟ ثُمَّ يَدْخُلُ حَدُّ الظَلام المُشاكِل أبْعَادَهُ ، فى سَماءٍ تُؤذِّنُ فى الصُبح بالموتِ ، والغيب ، تفتحُ بَاباً لهُ يخضعُ السلفُ الميتونَ ، ويَسْجُدُ مَن فى المَدائِنِ خَوفاً . . . لهُ حَرس من عِظَام الجُموعِ التى تتسابقُ نحو القُرىٰ ، فى النَّهارِ ، جَرادٌ يبيضُ ، ويَفْقِسُ فى سُتْرةِ الليلِ ، ينعسُ تحتَ . . . التُراب ، المُبلَّل بالدَّم / والغَزَوات الكَسيرَة / ثُمَّ يعودُ ويَسْأَلُ فى كلِّ صحوٍ عن الطَقْس ، والوقت ، والجَمَراتِ التى تَتَقاذَفُ فوقَ العُشَياتِ ، والشَجَراتِ ، التى تترامى على حَائطِ القَحْطِ ، والقَهْــر ، تَتركُهَـا صَفْصَفاً . . . صَفْصَفاً . . . صَفْصَفاً ، لهُ مِنْجَلٌ ، من سِنَانِ الشَرارِ الذى يَتَطَايرُ ، فوقَ الرِّقَاب الأسيرة

أوْ يَتجلّى لرُكْبانها ، فى انْقِلاب النّهار ، على الأُفُقِ ، وقتَ اصطلام السّلاسل بالخيل تركض ، فى فُسْحة ، السّهلِ ، والوقت ، تَبْحَثُ عن مُحَيّا كان فيه النّهار يميلُ ، ويتْرُكُ بعض الشُموس بسَاحَاتِهِ ، ثُمّ تَخْرُجُ فَارِدَةً ، شَعْرَها ، قطْعةً من دمَاءِ العُصور القَدِيمَة ، والغَزَوات القديمة ، والصَّبَواتِ التى خطَّطَتْ فوقَ وجه الرِّمَالِ تَضَاريسَهَا ، وحْدَهَا ، مَا لَهَا ، شَمْسُ هذا النهار المُراوغ ، هلْ أتْعَبَتها المودةُ ، شمسُ النّهارِ ؟؟ ومنْ سَيُعيدُ ارتباطَاتِها بالبلادِ التى هَجَرَتْها ، وفَرّتْ إلى غَيرِها كىْ تَحُطَّ عليها ؟؟ وجهُ مَنْ ستكونُ القدَاحُ عليه ؟؟ يا زَمَانَ البداوة والخوف !! آه . .

يا زَمَانَ الْ . . . . بْدَاوَة والْ . . . خَوْفِ من ستكونُ القدَاحُ عليه ؟؟؟ .

مَتْنٌ ثَانٍ

هذا أوانُ النّار فانفتحي ، كَما انْفَتَحَ الشّرَارُ ، على ضِفَافِ المَوتِ ، أَجْنِحَةً ، بها يَتَضَوأُ العُشْبُ الصَّغيرِ ، ويبدأُ الشَّجَرُ المُداهَمُ فى اغتيالِ الوقت ، مُحَمْحِمةً ، لصيفِ القهرِ ، والعَجَلات ، تَبْرُقُ . . . فوقَ صَهْدِ الرَّمْلِ ، تبدأُ سيرهَا المتوقد الخُطُواتِ (تَعْرِفُهُ ، ويَعْرِفُها) هذا أوان النّار أيتُها المَدَائِنُ ، فاشْرَئبي ، منْ تضاريسِ الخَرَائط ، والخرائبِ ، واملئي عينيك ، بالصخر المُدَبَّب ، وانزلي أرضَ . . الغيوم ، النّارُ تنتظرُ الذى يعدو إليها تَحْتَ قَعْقَعَةِ النّهار ، ابيضتْ العينان أسئلةً ، وشابَ الرأسُ منْ هَولِ اهترَاءاتِ المَمالكِ ، والجناحَان ، اسْتَطارا خَشْيَةً ، زمَنٌ تَساقَطَ فى زَمَنْ ، وَطَنٌ تَساقَطَ فى وَطَنْ ، بَدْءٌ هى اللغة التى نبْنى بهَا اللغة الجَديدَة ، وامتلاءاتٌ لشَمْسِ العُشْب فى الزمنِ المُتاخِمِ للمواتِ مَمَالكُ فى الأرض تنْصبُ عِهْنَها المَنْفُوشَ من جُثَثِ الصَّبَايَا البيضِ . . .

مَتْنٌ ثَالِثٌ

استوىٰ الماءُ على الأرض ، فهلْ من فُسْحَة للوقتِ نَجْتازُ السَّحَابَ البِضَّ ، نَصْعَدُ طَابقاً . . . ونَفِرُّ من خُلَلِ السَّماءِ (حُروفها مطوية ، ما بين فَجْر الرّيح والعَتَبات) هذا المَدُّ ليسَ هو انْفِسَاحُ البَحر ، فى بوابةِ الثّغْرِ المُرابِط فى سِنينِ الغَبْشَةِ الأُولىٰ ، بظَهرِ الأرض ، خيلٌ تصْعَدُ الروحَ الظميئةَ ، ثُمّ تركضُ فى اتجاهِ الشمسِ صاعدةً إلى حيثُ النهايات التى يأوى بها القمرُ المضيءُ ، وتستريحُ الريحُ من تَجْوالِهَا المَطَرىّ ، فى غابَات أحْزانِ البلاد ، اللؤْلؤُ المطفىُّ ، فى قَاعِ البحارِ ، يمورُ ، من فَرْطِ السُّكونِ الهداةُ اتسعتْ وصارتْ جمرةً ، من نُطْفَةِ الماءِ المُفتِتِ ، تحت عُشْب الصَّخْرِ ، هذا الحرفُ آخرةُ الكلام . . . وأولُ البصرِ المُتاخِمِ للمَمَالِكِ ، شَهْوةٌ كانت بِلادُ الغيم ، ذاكرة بَسْطِ الأرض ، طيرُ لقَالِقٍ ، يَغْدو على عَطَشِ الفصُول ، ويَسْتَعيدُ مواسمَ الأرضِ الشقية ، يستريحُ النخلُ فى وقفاته ، ويحلُّ من مَطَر السَّماء . . قلائِداً ، تزينُ الأرضَ الظميئةُ بانقلاب القَطْرِ ، ثُمّ تَعُدُّ زينَتَها ليوم النّشْر ، هذا الوقتُ ليس يحدهُ ظمأً ، وليستْ فى خُيولِ الأرض شهوةُ ركضها ، فاثاءبت ، واضْمَحَلَّتْ ، ويدا عليها الموتُ ينصبُ ، رايةً ، ويخطُّ فى الرمْلِ المُداهَم آيةً من سيرهَا

الليلُ ، فوقَ الصَّخر/والجُثَثُ التي فتحت عيونَ الفتك ، تضحكُ مرَّةً . . . وتجُرُّ صاعِقةً (والخيلُ ما بين التّذكُّر ، والتّوقُّد ، تستعيدُ تشقُّقَ الصخرِ المُزاحِمِ بعْضه) تساقطُ النّارُ الحَريقة ، من شَرَار الرّكْض / فوقَ الصَّخْر/تَبْتَدِئُه الرِّمالُ ــ على اتساع الأفق ــ مَوْسِمها ، وتمتلِئ السَّماءُ صواعقا ، والبرقُ يخْطفُ ، والنُّجومُ مغيرةٌ ، والليلُ أقْتمُ ، والنّهاراتُ التي اختبأت ، وراء سواترِ القتلى ، تفرُّ على عجيزتها ، وتنفض نفسها وتلوذُ هَارِبةً ، خيامًا تضربُ الريحُ ، النّوارسُ تهْجُرُ الأُفقَ المُدجَّجَ بالسِلاحِ ، لقَالِقٌ ، تصطَفُّ بالغَيمِ البطيءِ ، وفي انتِظَارِ القتْلِ ، تحْضِنُ بعْضَها ، .

صَوتْ

« وإذا المَوْؤدَةُ ، سُئلتْ » ، رِجَالٌ لَهُمْ سحْنَةُ الموت ، عِنَد اعْتِصَام الظّلام ، بصَومعَة الأفق ، رمَالٌ تؤوِّله شكْلَ الدِّماء ، على قُبّة الوقت ، والشّمْس ، النّهارَاتُ ، تبني ممالكَهَا بالدِّمَاءِ ، ويبْدأ طَيرُ الأبابِيل ، في الرَّقص ، والرَّفضِ ، هذي الحجَارَةُ ، مخلوطَةٌ من جُسُوم المَدَائِن ، أرضٌ تُعاندُ أبعَاضَها ثمّ وجهٌ له يخضعُ الموتُ ، والليلُ ، البلادُ تفرُّ بُركْبانها ، عند صُبحِ النّهارِ المُناوِىء للحُلمِ ، والعِشْقِ .

القاهرة : محمد آدم



نحو حلول جذرية لمشكلة الفعل العربى الثلاثى

سليمان فياض

يمثل الفعل العربى الثلاثى مشكلات لغوية قائمة بذاتها فى المعجم العربى ، فى تصريفه من صيغة الماضى إلى صيغة المضارع (المستقبل) إلى صيغ المصادر العامة ، وفى اشتقاقاته الصغرى : اسم الفاعل ، وصيغ المبالغة ، والصفة المشبهة باسم الفاعل ، واسم المفعول ، واسم الآلة ، واسما الزمان والمكان ، وصيغتا : التفضيل ، والتعجب .

وقد تمكن اللغويون العرب فى العصور الوسطى من استقراء قواعد قياسية أو ترجيحية لهذه الاشتقاقات ، وإن ظلت بعض مناطق هذه الاشتقاقات تعزّ على الحصر والقياس ، وبخاصة فى الصفات المشبهة ، وأسماء الآلات . وإنجازات العرب المعجمية والصرفية فى هذه المجالات ـ التى أمكن استقراؤها ووضع قياسية لصيغها وأحوالها ـ باهرة .

لكن المشكلة الكبرى فى الفعل العربى الثلاثى ، معجمياً ، تتجسد فى مسألة خطيرة ، ظلت عبر قرون العربية ، منذ أن وُضِع معجم « العين » ، قاصرة عن الحصر ، وعن استقراء قواعد قياسية شاملة . تلك هى مشكلة حركة عين الفعل الثلاثى العربى (وسطه) فى الفعل الماضى ، وفى الفعل المضارع ، ولها تأثير كبير على صيغ مصادر هذا الفعل ، ولها كذلك صلات وثيقة بمعانى الأفعال ، بل وبمخارج الحروف فى الفعل العربى الثلاثى .

□

لقد استقرأ اللغويون العرب ، فى العصور الوسطى ، ومنذ أواخر القرن الهجرى الأول ، ضروباً ثلاثة لصور حركة العين فى الفعل العربى الثلاثى ، فى الماضى ، وفى المستقبل ، واستقرأوا لهذه الضروب ستة أبواب لحركة هذه العين :

- باب : نصَر : ينصُر .
- وباب : ضرَب : يضرِب .
- وباب فتَح : يفتَح .

. . وهذه الأبواب الثلاثة هى أبواب الضرب الأول ، وفيه نجد عين الماضى (وسطه) مفتوحة أبداً ، ونجد هذه الحركة فى عين المضارع قابلة للتغير من فِعل إلى فِعْل ، فى كثير من الأفعال ، من ضم ، إلى كسر ، إلى فتح ، بل وفى الفعل الواحد من باب إلى باب .

- وباب : شرِب : يشرَب (وهو أحد بابين فى الضرب الثانى من الأفعال الثلاثية) .
- وباب : شرُف : يشرُف (وهو الباب الوحيد للضرب الثالث من الأفعال الثلاثية) .
- وباب : حسِب : يحسِب (وهو الباب الثانى فى الضرب الثانى من الأفعال الثلاثية) .

والإحصاءات العددية للأفعال العربية الثلاثية تسجل أرقاماً تنازلية العدد كلما تزايدت أرقام هذه الأبواب ، سواء فى عدد المواد الفعلية الثلاثية ، أو فى عدد صورها الواردة معجمياً ، حيث تتعدد الأبواب فى عدد كبير من المواد الفعلية ، اتحدت معانى هذه الصور أو اختلفت .

وقد سجلت إحصاءات أستاذ اللغة التونسى : « الطيب البكّوش » ــ التى رصدها فى كتابه : « التصريف العربى » ، والتى استقاها بالحاسب الآلى من الأفعال الثلاثية الواردة فى المعجم اللغوى « لسان العرب » لابن منظور ــ ٣٨٣٦ صورة فعلية ثلاثية من الضرب الأول بأبوابه الثلاثة ، و١٧٦١ صورة فعلية ثلاثية من الضرب الثانى ببابيه، و٣٨١ صورة فعلية ، فى الباب التصريفى الوحيد للضرب الثالث .

وهذه الضروب/التصريفات/الأبواب ، تمتد لتشمل الفعل العربى الثلاثى فى أحواله البنيوية كلها ؛ السالم منها ، مثل : كتبَ ، والمهموز منها مثل : سأل ، ونشأ ، والمجوّف منها مثل قال : يقول ، وباع : يبيع ، وخاف ، يخاف ، والناقص منها مثل : دعا : يدعُو ، وسعَى : يسعَى ، وقضَى : يقضِى . والمثال منها مثل : وهب ، ويسر . لكن هذه التصريفات تصبح ثلاثة ضروب فقط فى ثلاثة أبواب فحسب فى بنية الفعل المضعّف : ضرْب : فعَل : يفعُل مثل ردّ ، يرُدّ ، وضرْب : فعَل : يفعِل مثل : حدّ ، يحِدّ . وضرب : فعِل : يفعَل ، مثل : ملّ : يملّ .

وهذه الضروب كلها ، وهى الصور البنيوية للفعل العربى الثلاثى ، المضعّف منه وغير المضعف ، سجلت فى الإحصاء المشار إليه (٥٩٧٨) صورة فعلية ، وردت عليها مواد الفعل العربى الثلاثى التى يتجاوز عددها أكثر من (٤٥٠٠) مادة ، بينها (٥٣٤٨) صورة فعلية حركة العين فيها متواترة ؛ بمعنى أن المعانى مختلفة ، وغير مشتركة ، بين المواد الفعلية المتعددة الصور ، وبينها (٦٣٠) صورة فعلية ، المعانى فى أبوابها إما متحدة ومشتركة تماماً ، وإما متحدة مشتركة ، ومختلفة غير مشتركة ، وهذا الرقم (٦٣٠) إن صحت دقته يمثل ١٠,٥٣٨٧ فى المائة . من صور المواد الفعلية الثلاثية .

وهكذا نرى أن مشكلات حركة عين الفعل الثلاثى ، فى الماضى وفى المضارع ، ليست قاصرة على ما يمكن أن نسميه بصور الأفعال الشاذة فحسب ، صور الأفعال الـ (٦٣٠) ؛ المتعددة الأبواب المتحدة المعانى ، أو المتحدة والمختلفة فى آن ، وإنما تشمل أيضاً صور الأفعال الـ (٥٣٤٨) المتعددة الأبواب ، المختلفة المعانى .

فكيف واجه لغويو العصور الوسطى والمحدثون تفسير هذا التعدد فى الأبواب لمواد فعلية واحدة ، تتحد معانيها ، أو تتحد فى بعضها وتختلف فى بعضها الآخر ؟

وكيف واجهوا هذا التعدد فى الأبواب لمواد فعلية واحدة ، تختلف معانيها ؟

وهل حاولوا حصر هذه وتلك ، ووضع قواعد قياسية ، أو ترجيحية لضروب هذا التعدد ، ولأبوابه ؟

فلننظر إلى الخطوط العريضة لتفسيراتهم وتقعيداتهم فى مواجهة مشكلات حركة العين ، لنعرف ما انتهوا إليه ، وما قصر جهد عصرهم دونه .

□

○ لقد اكتشف اللغويون العرب أن الأفعال المعبرة عن معانٍ هى فى جوهرها صفات ثابتة ودائمة (ويسميها الأقدمون من اللغويين « أفعال الغرائز والطباع والسجايا » ، ويسميها « الطيب البكوش » : « الأفعال القارّة » ، وأسميها أنا « أفعال الصفات » فحسب) هى من الضرب الثالث وبابه : فعُل : يفعُل ، مثل : شرُف : يشرُف ، وكبُر : يكبُر ، سواء أكان ثبات هذه الصفات حقيقة أو ادعاء . وتكاد أفعال هذه الضرب/الباب (كما يقول البكوش) أن تكون صيغا قياسية بين الماضى والمضارع ، فى كل ما يمكن أن تكون معانيه من الأفعال من قبيل المعانى الصفات ، لولا أنه لم يرد من أفعال هذا الضرب/الباب سوى (٣٨١) صورة فعلية سُمِعت من لغة العرب .

○ واكتشف « الطيب البكّوش » أن الأفعال المعبّرة عن معانٍ هى صفات عارضة ، إما أنها من المعانى المعبرة عن الحالات المتغيرة (مثل : خسِر : يخسَر : ربح : يربَح ، وإما أنها من المعانى المتصلة بالحواسّ ، مثل : سمِع : يسمَع ، أو الذهن ، مثل : علِم : يعلَم ، أو العواطف ، مثل : فرِح : يفرَح ، أو الجسم مثل : مرِض : يمرَض) . . هى أفعال من الضرب الثانى فى حركة العين ، ببابيه ، فعِل : يفعَل ، وفعِل : يفعِل . وباب : فعِل : يفعِل ، هذا مثل : حسِب : يحسِب ، باب شاذ ، إذ لا يزيد عدد أفعاله (إحصاء البكّوش) عن (٤٢) فعلاً ، أكثرُها فى المعجم العربى فى حرف الواو (المثال الواوى) ، وبينها ٢٥ فعلاً مختلفة الحركة ، متحدة المعنى مع بابها القسيم فى ضربها ، باب : فعِل : يفعَل . وهذه الأفعال الـ (٢٥) يمكن توحيد بابها ، وردها كلّها إلى الباب القسيم باب : (فعِل : يفعَل) ، ولا يبقى من الشذوذ سوى (١٧) فعلاً ، قد يمكن ردّ بعضها إلى الباب القسيم فى ضربها .

○ واكتشف اللغويون ، منذ العصر العباسى ، أن عينْ الفعل تُفتح فى الماضى وفى المضارع غالباً ، حين تكونُ عينُ الفعل (وسطه) أو لامه (آخره) حرفاً حلقياً من حروف : الهمزة ، الهاء ، الحاء ، الخاء ، العين ، الغين ، مثل : سأل : يسأل ، فتَح : يفتَح ، قنَع : يقنَع ، نهَب : ينهَب ، رغَم :

يرغَم ، زخَم : يزخَم ، زعَج : يزعَج . . إلى آخره .

وأضيف إلى اكتشافهم هذا أن الفعل من باب فعَل : يفعَل « فعل سيّار » أو « متأرجح » إذ يستوى فى أفعال هذا الباب أن تكون معانيها (وهى من المعانى الإرادية) من معانى العمل والحركة ، وقوعاً كانت أو حدوثاً ، أو إيقاعاً لها وإحداثاً لحدثها . (وسأوضح وجهة نظرى فى هذه المعانى الأخيرة فيما بعد) .

□

وهذه الاكتشافات الثلاثة تناولت بالتعليل والتفسير ، والتقعيد التغليبى / الترجيحى ، أفعال الضرب الثانى ببابيه ، وأفعال الضرب الثالث ببابه الوحيد ، والباب الثالث من الضرب الأول . ومعنى ذلك أنها غطت تعليلياً وتفسيرياً ، وبالتقعيد التغليبى ، أربعة أبواب ، من أبواب حركة العين فى الفعل العربى الثلاثى ، أى ما يساوى ثلثى أبواب الفعل العربى الثلاثى ، مع ملاحظة أن أكثر الأفعال الثلاثية محتشد معجمياً فى بابين من أبواب الضرب الأول ، هما بابا : فعَل : يفعُل ، وفعَل : يفعِل . فكأننا لم نستطع سوى التقعيد التغليبى لبقية هذه الأفعال الثلاثية فى أبوابها الأربعة الأخرى ، وهى الأفعال الأقل عدداً .

وهذه الاكتشافات الثلاثة لم تضع قواعد قياسية لا يندّ عنها فعل أو يشذّ ، بحيث ترقى إلى مستوى « القانون اللغوى » ، وإنما وضعت عن طريق الاستقراء للواقع اللغوى ، قواعد ترجيحية لهذه الأبواب الأربعة ، ولها بطبيعة الواقع العربى ، الذى تعددت لهجاته ، وقبائله ، وتصحيفاته فى نسخ المعاجم ، شواذ ليست بالقليلة العدد ، بمعنى أن ما ينبغى ، من حيث المعنى ، فتح عين فعله ، أو كسرها ، أو ضمها فى صيغة الماضى ، قد لا يكون وارداً معجمياً ، وبمعنى أن ما ينبغى فتح عينه أو ضمها فى صيغة المضارع (المستقبل) بسبب المعنى ، أو بسبب المخرج الحلقى لعين المضارع أو لامه ، قد لا يكون وارداً معجمياً . ولهذا ، وَوفقا لهذه القواعد التغليبية ، فى أبواب : فعُل : يفعُل ، وفعَل : يفعَل ، وفعِل : يفعَل ، وفعِل : يفعِل ، ينبغى ردّ ما شذّ منها إلى بابه الصحيح فى المعجم العربى ، إن ورد فيه وجه لجواز باب آخر ، أو يبقى كما هو من قبيل النُدرة والشذوذ ، وربما وجد تفسيراً له ، إذا لوحظت علاقة حركته الشاذة بمخارج حروف هذا الفعل ، الشاذّ الباب .

□

تبقى إذن بعد ذلك فى الفعل العربى الثلاثى ، مشكلة المواد الفعلية الثلاثية ، الثنائية الصورة ، مشكلة الفعل العربى الثلاثى من الضرب الأول فى بابيه : فعَل : يفعُل ، وفعَل : يفعِل (وهما أكثر أبواب الفعل فى عدد الأفعال) ، حين يَرد البابان فى مادة فعلية واحدة ، اختلفت فيها المعانى ، أو اتحدت ، أو اختلفت واتحدت معاً . وهى منطقة لغوية ظلت مجهولة التعليل ، وبلا تفسير .

وقد لاحظ « الطيب البكّوش » ، أن معانى هذين البابين ، هى غالباً من المعانى الإرادية ، معانى العمل والحركة (على العكس من المعانى غير الإرادية ، معانى الصفات ، عارضة كانت أو قارّة) . لكنه لم يستطع تعليل سرّ هذا التغير فى صورة عدد كبير من المواد الفعلية الثلاثية ، فى هذين البابين ، ومعانيها من قبيل واحد ، وقد أشار « البكوش » إلى احتمال أن يكون للحروف الشفوية المخرج دخل فى ضم عين المضارع عند فتح ماضيه وهو رأى قال به المستشرق « برجشتراسر » فى كتابه عن « التطور النحوى اللغوى » ، وهو رأى لا تؤكده الإحصاءات التى قمنا بها تأكيداً تغليبياً ، أو بنسبة مئوية تلقى بعض الضوء على هذه الظاهرة .

وهذه الملاحظة على أن معانى بابى الضرب الأول هذين ، هى معان إرادية ، أى معانى عمل وحركة إراديين ، شكلت لى مدخلاً عاماً لمواجهة هذه المشكلة ، ومحاولة إيجاد تفسير لها ، نكشف به سر تعدد البابين ، ونحاول من هذا التفسير الوصول إلى قاعدة ترجيحية أخرى فى الفعل العربى الثلاثى ، لمواد فعلية واحدة ، هى من المعانى الإرادية ، معانى العمل/الحركة (التى ورد فيها بابان من أبواب الضرب الأول) . فقمت بحصر معجمى ، ميدانى ، للأفعال الثلاثية العربية ، وحركة عينها بين الماضى والمضارع ، وكل ما ورد فيها من معان ، وبعمل جداول إحصائية فى أنهر أفقية ورأسية لهذه الأفعال ، ولمخارجها ، ولمعانيها ، فتأكد لى من التوالى والتكرار لأفعال الضرب الأول ومعانيه ، فى بابيه : فعَل : يفعُل ، وفعَل : يفعِل ، أن كلا منهما معانيه إرادية غالبا ، كما قال الطيب البكوش ، وأن معانى فعَل : يفعُل ، تتأرجح فى أحيان بين كونها إرادية مثل معانى باب : فعَل : يفعِل ، وبين كونها غير إرادية (مثل معانى أبواب فعُل : يفعُل ، وفعِل : يفعَل ، وفعِل : يفعِل) ، وتثبت أحياناً فى كونها كلها إرادية (مثل معانى باب : فعَل : يفعِل) .

○ واكتشفت خلال هذا الحصر والاحصاء ، أن معانى باب : فعَل : يفعُل ، يغلب فيها أن تكون معانى وقوع/حدوث ، تقوم وتتعلق بفاعلها ، مثل : مات : يموت بمعنى : فنىَ ،

ونفَر ، بمعنى : كره وأن معانى باب فعَل : يفعِل ، يغلب فيها أن تكون معانى إيقاع/إحداث ، يقوم بها الفاعل مثل : ضرَب : يضرِب . وأنه ، على هذا الأساس ، أو تلك القاعدة التغليبية ، يمكن مراجعة المعانى التى تعدد فيها باب : فعَل : يفعُل ، وفعَل : يفعِل فى المادة الفعلية الواحدة ، فنعطى معانىَ لباب ، وأخرى لباب آخر ، حين تتحد المعانى بين البابين . إن الفعل « نفر » ، مثلاً ، ورد فيه البابان هكذا : نفَر : ينفُر ، ونفَر : ينفِر ، ومصدر الأول : « نفوراً » ، ومصدر الثانى « نِفاراً » ، ولهذا الفعل فى المعجم العربى معنيان ، والمعنيان فى البابين مشتركان وهما : الكراهية ، والخروج . وفى ضوء القاعدة التغليبية ، التى نقول فيها ، يمكن معجمياً ردّ معنى « الخروج » ، وهو من معانى الإحداث/الإيقاع ، إلى صورة الفعل « نفَر : ينفِر » وحدها ، وردّ معنى « الكراهية » وهو من معانى الحدوث/الوقوع ، إلى صورة الفعل « نفَر : ينفُر » وحدها .

○ واكتشفت خلال التفريغ المعجمى والإحصائى أن الفعل المضعّف خاصة ، يماثل فيه باب فعَل : يفعُل « المضعّف » ، وكلّه متعدٍّ ، مثل : ردّ : يرُدّ ، بابَ : فعَل : يفعِل « غير المضعف » ، ففعله مثله معانيه إرادية ، تعبر عن إيقاع/إحداث ، يقوم به الفاعل ، وأن باب فعَل : يفعِل « المضعف » مثل : حدّ : يحِد (الحِدَاد) ، وكله لازم ، مثل أبواب : فعُل : يفعُل ، وفعِل : يفعَل ، وفعِل : يفعِل « غير المضعفة » فأفعاله مثلها معانيه غير إرادية ، من معانى الصفات القارّة أو العارضة ، وأن باب : فعِل : يفعَل « المضعف » مثل : ملّ : يمَلّ ، ويأتى متعدياً ولازماً ، معانيه مثل معانى باب : فعَل : يفعُل « غير المضعف » معانيه تعبر عن مجرد الوقوع/الحدوث ، أى تتعلق وتقوم بفاعلها . وعلى هذا الأساس ، أو تلك القاعدة التغليبية ، يمكن ردّ كل معنى من المعانى المعينة إلى باب معين من الأبواب المضعّفة ، ما كان ثمة ، فى هذا الرد ، وجه لجواز وارد معجميا .

□

وفى ضوء هذه الاكتشافات اللغوية القديمة منها والحديثة ، يمكن تهذيب معجم الفعل العربى الثلاثى ، بالمراجعة له ، وتخفيف معظمه من كارثة لغوية ، هى كارثة تعدّد الأبواب التى تعجز عن استيعابها وتذكرها ذواكر القائلين والكاتبين . ولذلك قمت بمراجعة تفريغى المعجمى للأفعال الثلاثية ، فحررت بهذه القواعد أبواب الفعل الثلاثى ، « المضعفة وغير المضعفة » ، من كثير من تعدد الأبواب ، ما كان ثمة وجه تقعيدى ومعجمى لجواز باب دون باب ، ومن اتحاد المعانى بين بابين وأكثر ، فيكفى باب واحد للمعنى الواحد ، اللهم إلا أن يكون هذا المعنى من قبيل الصفات ، وأريد بها فى باب العروض والطروء ، وفى باب آخر الثّبات والدوام ، واللهم إلا أن يكون هذا المعنى هو عمل إرادى حينا ، وغير إرادى حينا ، واللهم إلا أن يكون هذا المعنى وحيد الباب ، شاذا عن القاعدة ، مثل : ظلَع : يظلَع ، فمعناه صفة ، هى صورة من صور « العرج » ، وحالة من أحواله ، ومع ذلك ورد مفتوح العين فى الماضى ، ووحيد الباب .

ومن البدهى ــ كما أشرنا مرارا ــ فى الواقع اللغوى والمعجمى ، أن تكون كل هذه القواعد ، القديمة والحديثة ، قواعد تغليبية ، لا تشتمل على وجه القياس والحصر كل الأفعال وتبوبها فى تصنيفات قاطعة ونهائية ، إذ تظل هناك عشرات من الأفعال ، كما رأينا ، لا تخضع لهذه القواعد ، فما قد تستحق عينه من الأفعال الفتح أو الضم أو الكسر ، ماضيا كان أو مضارعا ، قد لا يكون قد ورد فيه معجميا وجه لجواز بفتح أو ضم أو كسر . ومن هذا القبيل الفعل : نشَر : ينشُر ، ونجَر : ينجُر ، وقياسُها كفعلين إراديين ، معناهما إيقاع/إحداث ، لعمل/حركة ، أن يكونا من باب فعَل : يفعِل (ضرَب : يضرِب) .

ولعل مراجعة هذه الأفعال ، التى تندّ عن التقعيد ، بواسطة الحاسب الآلى ، قد تفسّر لنا السرّ فى لزوم عين فِعْل لفتح ، أو كسر ، أو ضم ، مع حروف بعينها ، ولا تجوزه مناطق معانى الأفعال ، ولا تقعيداتها الغالبة ، فمراجعة ذلك ، وقراءته قراءة تحليلية جدولية وإحصائية ، عسير على الجهد البشرى ، ونرجو أن نوفق فيه بواسطة الحاسب الآلى فى وقت قريب .

وأثناء هذه المراجعة لتفريغى للفعل العربى الثلاثى ، وأبوابه ومعانيه ، بغية التهذيب المعجمى لها ، لاحظت أن أكثر من خمسين فى المائة من أفعال الفصحى العربية الثلاثية ، أفعال مهجورة ، غير مأنوسة ، خاصة فى الحياة اليومية ، والمدنية ، وبين الأدباء ، والكتاب ، والعلماء ، ورجال الإعلام . ولذلك غامرت باختيار انتقائى للأفعال العربية الثلاثية المستعملة اليوم فى مصر ، فى معانيها المستعملة اليوم فى مصر ، ووجدتنى أمام حقيقة باهرة ، هى أن الواقع اللغوى بين القارئين والكاتبين ، وحتى فى الحياة اليومية فى المدن والقرى ، قد صفى الأفعال الثلاثية للغته ، ليس فقط بالهجْر لغير المأنوس منها ، وإنما صفّى أيضا ، وفى نفس الوقت ، تعدّد الأبواب المتحدة المعانى ، بالاكتفاء منها بباب واحد ، أدق دلالة ، وأليق

صوتا ، من بين كل الأوجه الجائزة ، في المادة الفعلية الواحدة .

□

وتبقى بعد ذلك للفعل العربي الثلاثي مشكلات من بينها :

○ مشكلة تعدد صيغ المصادر للمادة الفعلية الواحدة ، بل ولصور أبوابها ، وتبلغ عدة المشهور من هذه المصادر (٣٦) صيغة مصدرية ، وهي مشكلة يحتاج فيها اختلاف المصادر من أفعال إلى أفعال تعليلا وتفسيرا ، أكثر وأدق وأشمل من هذه التعليلات والتفاسير والتقعيدات التي ساقها الصرفيون .

○ ومشكلة صيغ الصفات المشبهة للفعل العربي الثلاثي ، وهي مشكلة بحاجة إلى تقعيد أكثر وأشمل وأدق مما ساقه الصرفيون .

○ ومشكلة صيغ أسماء الآلات من هذه الأفعال ، وهي مشكلة عجز الصرفيون — تقريبا — عن تفسيرها أو تقعيدها .

.. ولو تعاون لغوي مستنير مع « مبرمج » متفهِّم لمشكلات المعجم العربي ، لأمكن قطع شوط بواسطة الحاسب الآلي ، في حل هذه المشكلات بالتفسير ، والتقعيد .

□

إن اللغويين ، معجميين كانوا أو صرفيين ، قالوا بأن الفعل الثلاثي العربي فعل سماعي ، وكذلك مصادره ، وصفاته المشبهة ، وأسماء آلاته .

لكنني أعتقد ، بعدما قمت به من جهد ، أننا ، في العصر الحديث ، الذي سيطرت فيه أمم متقدمة على لغاتها ، ينبغي أن نشك كثيرا في هذا المقولة ، وأن نعمل من خلال الحصر والإحصاء ، وبواسطة الذواكر الآلية ، وبالقراءة والتحليل للتوالي والتكرار ، للبحث عن تعليلات وتفسيرات ، ستؤدي بنا ، بالضرورة ، إلى تقعيدات ، وإن كانت ، في النهاية ، تقعيدات ترجيحية .

إن الفعل العربي الثلاثي ، وتصريفاته ، واشتقاقاته ، سماعيٌ بقدر ما إن اللغة كلها سماعية كعقد اجتماعي لغوي .

والفعل العربي الثلاثي ، وتصريفاته ، واشتقاقاته ، قابل للتقعيد ، بقدر ما قبلت سائر المواد اللغوية الأخرى التقعيد ، وإن كانت تقعيداته أكثر تعقيدا . فهذه التقعيدات ستمنحنا على الأقل تهذيب المعجم العربي ، وستيسّر كثيرا ، على ذواكرنا ، الاحتفاظ باللغة ، وصيغها الأدائية ، وستتيح لنا حسًّا أكبر بتصريفات تقعيده .

ولنذكر أن العربية ، كواحدة من اللغات السامية ، لغة رياضة ومنطقية ، في تصريفاتها واشتقاقاتها .

وهذا هو دور علماء اللغة ، المعجميين منهم ، والصوتيين ، والصرفيين ، فما لم نسيطر على لغتنا ، وهي وعاء لغوي قومي ، من أوعية المعرفة ، مثلما سيطرت أمم أخرى متقدمة على لغاتها ، وهي أقل منا تراثا لغويا ، وتاريخا لغويا ، فعلى العربية السلام ، وللناطقين بها الرحمة والرثاء .

القاهرة : سليمان فياض



قراءة تفعيليّة فى قصائد عدد "الإبداع الشعرى"

أحمد فضل شبلول

اثنتان وثلاثون قصيدة لاثنين وثلاثين شاعراً (مصرياً وعربياً) هى حصاد الشعر العربى المعاصر الذى طرحته علينا مجلة « إبداع » فى عددها الخاص عن الإبداع الشعرى .

وما من شك فى أنه سيظل لهذا العدد الخاص طعمه ورائحته وقدرته على طرح الحوار وضرب الأمثلة والاستعانة بما ورد فيه من قصائد رأت هيئة التحرير أنها تمثل بصدق وأمانة (سواء عن طريق الاختيار التلقائى أو المتعمد) روح الشعر العربى الآن ، وأنها اختارت (تلقائياً وعن عمد) شعراء من كافة الأجيال الشعرية العربية الموجودة على ساحة الإبداع الحاضر ، وأيضاً حاولت أن تختار ما يمثل الموجات الشعرية المتتالية والمطروحة إبداعياً على أرض الواقع الشعرى المعاصر .

ولا شك أن قصائد ـ هذا العدد ـ تثير الكثير من وجهات النظر وتفجر العديد من القضايا الإبداعية ، سواء فى بناء القصيدة أو فى الجانب اللغوى أو استعمال التراكيب والمفردات أو كيفية رسم الصورة الشعرية تطويعا لنظرة الشاعر أو رؤيته أثناء إبداعه لعمله الفنى وأيضاً مدى النجاح فى استخدام الموسيقى . . . إلخ .

ولا أدعى ـ لنفسى ـ أنى سأناقش كل هذه القضايا المطروحة بشأن القصيدة المعاصرة بصفة عامة وقصائد هذا العدد الخاص من « إبداع » بصفة خاصة . .

ولكن كل ما سأحاول أن أثيره أو أناقشه هو مدى نجاح شعراء هذا العدد فى استخدام إيقاعات التفعيلة التى رسمها أو التى وضع أيدينا عليها الخليل بن أحمد الفراهيدى (١٠٠ - ١٧٥ هـ) مكتشف وواضع أساس علم العروض العربى .

فعلى الرغم من كل المحاولات التى تمت لإخراج العروض العربى من ثوبه الخليلى ، فإنه لم تزل وحدة التفعيلة الخليلية هى البنية الأساسية لموسيقى الشعر العربى ، ولم يزل شعراؤنا (العموديون منهم والتفعيليون) ينهجون النهج الخليلى أثناء إبداعهم لقصائدهم .

وفى رأيى ، فإن تفعيلات الشعر الحر (والذى أرى أن نطلق عليه اسم الشعر « التفعيلى » تحديداً له) لم تخرج عن كونها تفعيلات خليلية استخدمت بطريقة مغايرة لاستخدامها عندما تصب فى القالب العمودى .

أولاً : قصائد الشعر العمودى :

وقد اختيرت أربع قصائد لتمثل روح الشعر العمودى ـ فى هذا العدد الخاص ـ وهى القصائد « أنت التى اخترت » لأحمد محمود مبارك ـ « إلى شاعر الأرض فوزى العنتيل » لشوقى محمود أبو ناجى ـ و « التواجد فى الزمن الماضى » لعبد الحميد محمود ـ و « الأميرة والحلم الذى لا يجىء » لهشام غنيم .

ويلاحظ أن القصائد الأولى والثانية والرابعة جاءت من بحر البسيط بتقنياته المتعارف عليها ، فالقصيدة الأولى ، وأيضاً الثانية من البسيط ذى العروضة المخبونة والضرب المقطوع ، أما القصيدة الرابعة فمن البسيط ذى العروضة المخبونة والضرب المخبون .

أما قصيدة « التواجد فى الزمن الماضى » فهى وإن كانت من

الشكل العمودى ، فإن صاحبها استطاع أن يتخلص من تقليدية الجملة الشعرية ، كما أنه حاول فى جزئها الأول « صرخة » أن يتخلص من قبضة الرجز الثلاثية فى كل سطر على حدة لينقله (أى الرجز) إلى مجزوئه فى البيت الثالث مع تكرار الشطر الأول مرتين وذلك فى قوله :

من نكّس الرؤوس من ؟
من نكّس الرؤوس من ؟

وكأنه يريد أن يفلت من أسر الشكل التقليدى ، ولكن يلاحظ أنه لم يكرر المحاولة فى الجزءين التاليين « إبحار فى الماضى » و « صدمة » .

وبذلك نفرغ من مناقشة قصائد الشعرى العمودى ، لمناقشة قصائد الشعر التفعيلى التى تثير الكثير من التساؤلات والقضايا الإيقاعية ، التى أرى أن شعراء هذا العدد قد تجاوز بعضهم الحدود المرسومة له إيقاعياً وخرج كثيراً على ما هو متعارف عليه وسوف نذلك على كلامنا هذا عندما يجىء دور كل شاعر أو دور كل قصيدة على حدة . وبذلك سوف نقسم القصائد الباقية (٢٨ قصيدة) إلى قسمين ، القسم الأول ، القصائد السليمة وزناً وإيقاعاً ، والقسم الثانى : القصائد التى تحتوى على تجاوزات عروضية يجب الوقوف عندها .

ثانياً : قصائد الشعر التفعيلى :

القسم الأول :

١ - جاءت قصيدة « كونشرتو الحزن » لأسر وهدان فى أجزائها الثلاثة من التفعيلة « فاعلاتن » ومخبونها « فعلاتن » وهى البنية الإيقاعية لبحر الرمل .

٢ - جاءت « قصيدتا » إبراهيم نصر الله من التفعيلة فاعلن ومخبونها فَعِلنْ (بتحريك العين) وهى البنية الإيقاعية لبحر المتدارك « الأساسى » الذى يختلف فى إيقاعاته عن بحر المتدارك « الفرعى » الذى يعتمد على التفعيلات الثلاث فعِلن (بتحريك العين) وفعْلن (بتسكين العين) وفاعلُ (بضم اللام) ، والذى نقترح أن نطلق عليه اسم « الخبب » — فى هذه الحالة — تمييزا له عن المتدارك « الأساسى » « فاعلن فَعِلَنْ » .

٣ - أما عن قصيدة « أمينة تفتش عن أمومتها » لأحمد الحوتى فقد اعتمدت على تكرار تفعيلتى « الكامل » متَفاعلن ومضمورها .

٤ - أما عن قصيدة « هكذا تكلم المتنبى » فمن الملاحظ أن مطلعها الذى كان عنوانه « منولوج أخير » كان من تفعيلتى المتدارك « فاعلن - فَعِلَنْ » .

وحدها الأُسْدُ تأنف أن تتلقى الطعامَ هدايا

غير أن صاحبها سرعان ما يبدّل من الموسيقى لتصبح فى الأجزاء الأربعة التالية من تفعيلتى — الكامل — متفاعلن ومضمورها متْفاعلن (بتسكين التاء) . والشىء الذى يجبرنا حقاً أن الشاعر يشير فى الهامش إلى أن « التداخل الموسيقى بين تفعيلات بحور الشعر العربى مقصود » . إلا أنه بقراءة هذه التفعيلات لم نلاحظ أى تغيير أو تداخل على الإطلاق ، وإنما كان الشاعر ملتزماً بتفعيلتى الكامل ، ولم أدر أين يكمن هذا التداخل ، اللهم إلا إذا كان الشاعر لا يعترف بالتدوير العروضى الذى لجأ إليه ، فعلى سبيل المثال يقول الشاعر :

هل كان ما درجت عليه قلوبنا وهماً . . ؟
وهل نبتت رؤوس الشوك تحت جلودنا عبثاً . . ؟
وهل حلم الصبا أن تورق الأشواك والقُبَلُ
شجرا يظلل (قاسيون) . .
ويرتمى الظل المجنحُ
فى ربوع الشام يمرحُ
فى الفرات يرفّ . . يتنقلُ

فهنا نلاحظ أن السطر الأول انتهى بـ (وهما) = مُتْفا (بتسكين التاء) وأن السطر الثانى يبدأ بـ (وهل) = عِلُن ، وإذا قمنا بإلحاق بداية السطر الثانى بنهاية السطر الأول — عروضيا — لخرجنا بالتفعيلة متفاعلن (المضمرة) كاملة ، ثم نقوم بالتقسيم العروضى بعد ذلك ، لنجده صحيحاً : نبتت رءو/متفاعلن — س الشوك تح/مُتفاعِلَنْ — ت جلودنا/مُتفاعلن — عبثا/مُتَفا . والتى سوف نلحقها ببداية السطر الثالث (وهل) = عِلُن ، لنحصل على التفعيلة متفاعلن الكاملة ، ثم نستكمل التقسيم العروضى لنقف عند نهاية السطر الثالث على قبلُ = مُتَفا (بالحذذ) ، ولكن نلاحظ أن الشاعر يرغب فى « التقفية » بين « القبلُ » و « يتنقلُ » ، لذا فإنه يقف على « مُتفا » فى « قبلُ » ليبدأ سطراً جديداً بالتفعيلة « متفاعلن » الكاملة فى قوله « شجراً يظلل . . . »

وهكذا يمضى أحمد عنتر مصطفى ، فلا نلاحظ أن هناك تداخلا موسيقياً بين التفعيلات كما ذهب فى تهميشه .

٥ - فى قصيدة « وقال فى الصداقة والصديق » لخالد على مصطفى ، نلاحظ أن الشاعر فى قسمها الأول اعتمد على تكرار تفعيلتى المتقارب فعولن وفعولُ (بالقبض) ، أما فى القسم الثانى فقد اعتمد على تكرار تفعيلات الرجز (مستفعلن ومتفعلن بالخبن ، ومستعلن بالطى) غير أنه أحياناً ما ينهى السطر الشعرى بـ « فعو » مثل تَعِدْ ، فى قوله .

أدنو . . فتبتعدْ ، . .
تدنو . . فأبتعدْ ، . .

وإذا كانت تفعيلات « الرجز » أحياناً ما تنتهى بالتفعيلة « فعولن » عن طريق القطع والخبن معاً (اجتماع زحاف مع علّه) فإن العروضيين لم يتحدثوا عن « فعو » هذه التى هى

أساساً من بنية « فعولن » التي تنتمي إلى المتقارب بعد أن دخلت عليها علّة « الحذف » ، ولكني كثيرا ما ألاحظ دخول « فعو » هذه على نهايات الأسطر الشعرية التي تعتمد على تكرار « مستفعلن ومشتقاتها من متفعلن ومستعلن » والأمثلة كثيرة على ذلك . . فهل يلزم الأمر تقعيد « فعو » وإقرار وجودها في نهايات سطور « مستَفْعِلَنْ » على الرغم من عدم الإشارة إليها ــ على الإطلاق ــ لدى العروضيين ؟ وإذا اقررنا بوجودها فماذا سنطلق عليها « عروضيا » ؟ إذا افترضنا ــ جدلاً ــ وجودها وإقرارها . . فمن الممكن أن نقول إن التفعيلة الأساسية لدينا هي « مستفعلن » ثم دخل عليها القطع + الخبن ، فأصبحت « فعولن » ثم دخل علل « فعولن » الحذف ، فتحولت إلى « فعو » والرأى معروض على أهل علم العروض !

٦ - في قصيدة « رحلات الشوق الأربع » لعبد السميع عمر زين الدين ، اعتمد الشاعر في موسيقاه على تكرار تفعيلات الخبب (كما اتفقنا على التسمية من قبل) فعِلن (بتحريك العين) وفعْلن (بتسكينها) وفاعلُ (بضم اللام) ، وأعتقد أن القصيدة كانت من الممكن ان تضغط وتكثف أكثر مما هي عليه ، فلا تعطينا هذا الإيحاء بالترهّل والتزيّد ، وقد لجأ الشاعر إلى بعض الضرورات الشعرية منها قطع همزة الوصل في قوله :

ترقص إمْرأة تصحبه ــ في إيقاع دافق ــ

وأيضاً كان ينبغي عليه أن يحذف لفظ « أيّ » في قوله : أيّ أمون ويكتفي بـ « آمون » فقط ، لأن « أيّ » ستحيلنا إلى التفعيلة « فاعلن » التي تنتمي إلى المتدارك الأساسي والتي لا يجوز لها أن تأتي مع « الخبب » الذي تقول شواهده إن تفعيلاته ثلاث فقط هي : فعِلن ــ فعْلن ــ فاعلُ .

٧ - وبالنسبة لقصيدة « الرحلة » لأستاذنا د. عز الدين إسماعيل فقد جاءت من تفعيلة الرجز ، مستفعلن ومشتقاتها من مُتَفْعِلُنْ (بالخبن) ومستعلن (بالطى) والملاحظة العروضية الوحيدة على هذه القصيدة هي الوقوف على ساكن في حشو الجملة الشعرية أو قبل أن ينتهي المعنى الشعرى المطروح ، وذلك في قوله :

الشمعة التي أضاءت على الطريقْ
مرّت بها الأشباح . . . .

فقد قام الشاعر بتسكين آخر الطريق (أى القاف) والمعنى مازال متعلقاً بالسطر الثاني ولكنه ــ من ناحية أخرى ــ لو قام بتحريك القاف لأحدث كسراً في الوزن ، وأعتقد أن هذا العيب العروضي موجود بكثرة في قصائد شعرنا التفعيلي ، ولكن بعض الشعراء يتغلب عليه بالتقفية ، سواء في السطر التالي مباشرة أو بعد سطرين أو ثلاثة .

٨ - أما قصيدة « حوارية الممدان والصرخات الأربع » فقد قسمها علاء عبد الرحمن إلى أربعة أجزاء ، في الجزء الأول « الدهشة » اعتمد ــ في موسيقاه ــ على تكرار تفعيلتي المتقارب فعولن وفعولُ ، في الجزء الثاني ، الجرح ، اعتمد على تكرار تفعيلتي الرمل فاعلاتن وفعلاتن (بالخبن) ، ثم يعود في الجزء الثالث « العشق » إلى تفعيلتي المتقارب ، ويلجأ في الجزء الرابع « الرمادة » إلى تفعيلات بحر « الخفيف » حيث يقول :

شربت دمعها المدينة . . واستحلبت دماها
يبست بالثرى يداها
فعلاتن ــ مفعلن ــ فعلاتن ــ مفعلاتن
فعلاتن ــ مفعلاتن .

ثم يعود في الخاتمة « الممدان » إلى تفعيلتي المتقارب مرة أخرى .

٩ - كما يلاحظ على قصيدة « فصل في التحولات القديمة » لعلى عبد المنعم ، أن صاحبها يلجأ إلى استخدام تفعيلات الخبب والوافر ، فهو في الجزء الأول « مفتتح » يلجأ إلى تكرار تفعيلات الخبب الثلاث (فعِلن ــ فعْلن ــ فاعلُ) أما في الجزءين الثاني « الكلمة » والثالث (وهو غير معنون) فيلجأ إلى تكرار تفعيلتي الوافر مفاعلَتن (بتحريك اللام) ومفاعلْتن (بتسكينها بالعصب) وتنطق « مفاعيلن » ، غير أنه يلجأ مرة واحدة إلى (الكف ــ حذف السابع الساكن) في بداية السطر الشعرى في قوله :

وهاماتٌ ، وشمسٌ بالرؤوس الصفرِ
ترتفعُ . . وتلقيق إلى الأعصار

١٠ - أمّا قصيدة « هل يعود النورس المكسور » لعماد حسن ، فقد جاءت من تفعيلتي الرمل : فاعلاتن وفعلاتن (بالخبن) ، وقد حاول الشاعر أن يستخدم الحوار بين صوتين في القصيدة ، مما أضفى شيئاً من الدرامية أو الحركية عليها .

١١ - أما في قصيدة « مدّ البحر » لفاروق شوشه فقد اعتمد الشاعر على تكرار تفعيلتي الرمل ، فاعلاتن وفعلاتن ، وقد لجأ في الجزء الأول إلى صوتين غير الصوت الأساسي أو صوت الشاعر الذى كان في مطلع القصيدة يقول :

جثم الحزن على كل البيوت
وتدلى من خيوط العنكبوت

والذى كان هو نفسه الصوت الأخير في نهاية الجزء الأول .

١٢ - أما بالنسبة لقصيدة « ليليات » لفؤاد سليمان مغنّم ، فقد جاءت من تفعيلتي المتقارب . فعولن وفعولُ (بالقبض) وليس لنا عليها ملاحظات عروضية .

١٣ - في قصيدة « وداع الصبى ضاحك العينين » لكامل أيوب ، اعتمد الشاعر على تكرار تفعيلات الرجز (مستفعلن

ـ متفعلن ـ مستعلن) وبالقصيدة قدر رائع من الصور الشعرية نذكر منها :

ونبسط القمح على أكفنا فينقر الحمام
و . . نصوغ من سبيكة الأصيل عقداً يحفظ الأسرار

إلا أنه حين يقول (مثلما يفعل دائماً) ينقلنا من عالم الشعر إلى عالم النثر والتقريرية .

١٤ ـ أما قصيدة « حوارية السيف والعنق » لمحمد أبي دومة ، فقد اعتمدت على تكرار تفعيلات الخبب (فعِلن ـ فعْلن ـ فاعلُ) . . وكما يدل عنوان القصيدة . . جاءت على هيئة حوار بين صوتين أو شخصين أو شخصيتين ، غير أن الشاعر لجأ إلى التسكين مرة واحدة فى حشو السطر الشعرى وهو ما لا يجوز عروضياً وذلك فى قوله :

قل يا صعلوكْ . . قل !!

فهو لو حرَّك الكاف لكسر الوزن ، وأعتقد أنه لو قال :

قل يا صعلوكا !! قل !!

لأقام المعنى والوزن معاً .

١٥ - وعن قصيدة « مأثورات ممنوعة من تراثنا القديم » لمحمد رضا محرم ، فهى اعتمدت على تكرار تفعيلات الخبب الثلاث ، غير أن الشاعر قام بالتسكين فى حشو السطر وذلك فى قوله . فى عظامه . فى السطر :

يتحول لحم العاشق فيكم وعظامه فى حضرة محبوبه

وهو لو حرَّك الهاء فى (عظامه) لكسر الوزن ولتحولت التفعيلة إلى (فعولن) ويبقى السؤال الهام ؛ ماذا لو كتبت هذه القصيدة فى الإطار العمودى ؟ إنها تحمل نفس الرؤية والصياغة التقليدية التى كان أنسب لها الشكل التقليدى من الشكل التفعيلى .

١٦ - أما قصيدة « نزيف عشقى » فقد جاءت أيضاً من تفعيلات الخبب ، وقد أكثر محمد الفارس من الوقوف على الساكن فى حشو الجملة الشعرية ـ وهو ما لا يجوز له عروضياً ـ وتطالعنا هذه العيوب منذ أول سطور القصيدة

دمك الوهابْ . .
فى عرقى !

وأيضاً فى السطور :

كيف ـ إذن لا أختالْ
. . وأنا منطلقاً بخطاكْ ،
فى داخل نفسى ؟

وأيضاً فى :

وأجوب الأعماقْ
فى شرنقتى . . .

وهو ما يجب أن يتنبه إليه الشاعر ، وأن يعمل على إتمام المعنى الشعرى دون التسكين فى الحشو .

١٧ - أما فى قصيدة « حصار وحصاد » فقد نجح محمد فؤاد على فى استخدام تفعيلتى المتقارب فعولن وفعولْ ، ونلاحظ أنه لم يقف على ساكن فى حشو سطوره الشعرية على الرغم من أن قصيدته جاءت من الشكل المدور فى أغلب سطورها .

١٨ ـ فى قصيدة افتتاحيات ١٩٨٥ . لمحمد يوسف اعتمد الشاعر على تكرار تفعيلات الخبب الثلاثية (فعِلن ـ فعْلن ـ فاعلُ) وهنا نلاحظ أن الشاعر عندما يريد أن يقف على حرف ساكن فى نهاية السطر الشعرى والمعنى ما زال متصلا بالسطر اللاحق ، يأتى بتقفية لتعويض الوقوف على الساكن ، وذلك فى مثل قوله :

من خلف البصمة ؟
جلّادون وسجانونْ
وشهيق البذرة بين الكاف وبين النونْ
وفحيح القيد يناورنى ويناورها

١٩ - فى قصيدة « هدهد سليمان » لممتاز الهوارى ، اعتمد الشاعر على تكرار تفعيلات الخبب الثلاثية ، وقد جاءت القصيدة على هيئة حوار بين الشاعر وهدهد سليمان وقد كان الشاعر موفقا فى رسم هذا الحوار ، كما انه كان موفقا عند استدال الستار على هذا الحوار (الفلسفى) الرائع بين المتكلم وبين الهدهد ، وذلك فى قوله :

أو لم تتعلم بعد ؟
كان « سليمانْ »
لا يغضب للنقد
« وانطلق الهدهد بين الأغصان »

وقد استطاع الشاعر عن طريق « التقفية » أن يعوض وقوفه على السكون أثناء حشو الكلام ـ النون فى سليمانْ ـ فقد كان من المفروض أن تستمر الجملة دون تسكين فى قوله

« كان سليمانُ لا يغضب للنقد »

ولكن مثل هذا الاستمرار كان سيكسر الوزن عند حرفى النون واللام ، لذا قام الشاعر بتسكين النون فى « سليمان » وبدأ سطرا جديدا ، لكنه استطاع أن يقفّى فى « الأغصان » لتعويض هذا الوقوف على السكون فى « سليمان » .

٢٠ - فى قصيدة « ساعة الحب » لناهض الريس ، اعتمد الشاعر على تكرار ـ تفعيلتى المتدارك فاعلن ـ وفعلن (بالخبن) ، وعلى الرغم من « التقفية » التى كان يلجأ اليها الشاعر لتعويض وقوفه على السكون والمعنى لم يتم بعد ، فإن هذا السكون خانه فى بعض الأحيان ، فقد قام الشاعر بتسكين

« الدال » فى « فريد » والمعنى لمّا يزل متصلا بعد ، وذلك فى قوله :

تمسكين بشيء فريدْ
لا نحس له ملمسا

٢١ - أما فى قصيدة « كان ذا مرة فاستوى » لنصار عبد الله ، فقد اعتمد الشاعر تكرار تفعيلتى المتدارك فاعلن ــ فعِلن المخبونة ، كما أنه لجأ إلى الحوار فى المقطع قبل الأخير من القصيدة وذلك فى قوله :

ما اسم واديّ هذا . . ؟
ــ طُوى !

٢٢ - وفى قصيدة « رباعيات مالك بن الريب » لحسن النجار ، اعتمد الشاعر على تكرار تفعيلتى المتدارك (فاعلن ــ فعِلن) طوال القصيدة ، إلا أنه فى المقطع الرابع دخلت تفعيلتا المتقارب (فعولن ــ فعولُ المقبوضة) وذلك منذ قوله « ترجّل عن خطوه . . . »

ذلك أن وقوف الشاعر على السكون قبل إتمام المعنى فى كلمة « الجسدْ » قد أوقعه فى أحبال التفعيلة الخارجة عن سياق تفعيلتى القصيدة ، وهو فى نفس الوقت لو قام بتحريك « الدال » فى « الجسد » لانكسر الوزن ، ونحن نقرّ بأن التفعيلتين فاعلن وفعولن الخماسيتين تنتميان الى دائرة عروضية واحدة هى دائرة « المتفق » ولكن الشاعر لم يقصد هذا التداخل العروضى بين التفعيلتين ، بقدر ما أوقعه الوقوف على الساكن فى هذا التداخل غير المقصود ، وأعتقد أنه لوقال على سبيل المثال ،

افتحوا الباب للوصل ،
فالأرض رائجة بالصهيل وهذا الجواد (العنيدُ)
ترجّل عن خطوه . . . الخ

لاستقام الوزن واستكملت السطور على سياق تفعيلتى المتدارك (فاعلن ــ فعِلن) .

٢٣ - الشيء نفسه يقال عن قصيدة « سليمان الملك » لمحمد سليمان التى جاءت من المتدارك بتفعيلتيه (فاعلن ــ فعِلن) ، ذلك أن الشاعر خرج من تفعيلتى المتدارك إلى تفعيلتى المتقارب (فعولن ــ فعولُ المقبوضة) منذ قوله :

أنا ملك أيها الليلُ
خلف الينابيع أطلقت خطوى

غير أن الشاعر لم يقف على ساكن مثلما فعل حسن النجار ، ولكن وقوفه كان صحيحا عند التفعيلة « فاعلن » الكاملة فى قوله :

تتوغل فيها اللغات وتحملها الريحُ
هذا سليمانُ

يخطو على جبل الصمت
والليل أعمى . . يدحرجُ (الثلاثة)

غير أنه عندما بدأ الجملة الشعرية الجديدة (أو التالية) بدأها بالتفعيلة « فعولن » وحتى قوله

« وجاءتنى الأرض أشيهها
ومضيت . . إلى حيث أعرفنى »

ثم يعود الى تفعيلتى المتدارك « فاعلن ــ فعِلن » ــ مرة أخرى ــ منذ قوله

أطعهم خبزهم
كى ترفرف فى القلب أجنحة السلامة
يا نار كونى سلاما .

ومن الملاحظ على هذه القصيدة أن الشاعر يستعين بالتفعيلة (فاعل) بحذف الساكن الأخير والتى تنتمى إلى الخبب فى قوله « وانحن ــ فعل أمر ــ فى أكثر من سطر ، ونكرر أنه من الثابت تفعيليا ــ أو عروضيا ــ أن فاعلُ لا تأتى إلا مع الخبب ، وأنها لا تأتى مع تفعيلتى المتدارك (فاعلن ــ فعِلن المخبونة) على الرغم من أنها فى الأصل ، مشتقة من « فاعلن » الأساسية .

القسم الثانى :

كانت الملاحظات السابقة مجرّد ملاحظات شكلية لا تمس جوهر البناء الموسيقى للقصائد فى صميمه . . أما القصائد التى سنقف أمامها الآن ، فإنها تتضمن أشكاليات موسيقية أو تفعيلية كثيرة (سواء بالسلب أو بالإيجاب) نبدأها بمجموعة قصائد عبد المنعم رمضان .

○ فى هذه المجموعة من القصائد التى بلغت سبع قصائد قصيرة كانت الملاحظات فى أغلبها بالسلب ، وندلل على هذا بقولنا :

١ - فى القصيدة الأولى « خصام » اعتمد الشاعر على تكرار تفعيلات الرجز (مستفعلن ــ متفعلن ــ مستعلن) ونلاحظ أنه يستخدم التفعيلة (متعلن) أربع حركات فساكن ، أى مستفعلن بعد أن دخل عليها « الخبل » ــ زحاف مزدوج يعنى اجتماع الطى مع الخبن ــ وعلى الرغم من ندرة وجود هذه التفعيلة المشتقة فإنها موجودة وأقرّها العروضيون ، وقد قام الشاعر باستخدامها أكثر من مرة ــ مثل قوله ،

آخيت قبضتى
(وعنقى) = متعلن (بالخبل)

ويلاحظ على السطر السابق لهذه التفعيلة التى انفردت بسطر وحدها ، أن الشاعر وقف فى نهاية السطر على وتد مجموع أو « فعو » (نفس الشيء الذى لاحظناه على القصيدة الثانية لخالد على مصطفى ــ من قبل) .

إلا أنه يلجأ بعد ذلك إلى إدخال التفعيلة « مفاعيلن » مرتين على نفس القصيدة ــ وهو ما لا يجوز عروضيا لأن « مفاعيلن » ستنقلنا الى بحر آخر هو الهزج ، وذلك فى قوله :

وبهجة تلوى على الجدرانِ
بهجة تعفّ عن جسمى
« ف عن جسمى » = مفاعيلن

وأيضا فى قوله :

لكننى انكشفت حينما آخيت داخلى
« نما آخى » = مفاعيلن

ب - أما فى قصيدته الثانية « عصيان » فقد لجأ الشاعر الى استخدام « مفاعيلن » أيضا فى قوله :

ألوّن البحر بغبشة التهدين
« شة التهدين » = مفاعيلان

جـ - فى قصيدته الثالثة « ينكسر الوزن فى قوله فى مطلع القصيدة ،

لأننا نكذب مثل (الورد
نضع) الأشياء فى مكانها

د - فى قصيدته الرابعة « فرح » ينكسر الوزن بعد اللام فى تظل فى قوله :

رأيت خيمة
تظل جسمين يخاصمان راحتيها

كما أنه ينهى السطر الثانى بالوتد المجموع (فعو) فى قوله :
. . . يخاصمان راحتيها

غير أنه وبدءاً من السطر الثالث ينفلت الإيقاع من الشاعر ، حيث نلاحظ خليطا من التفعيلات كان من بينها فعولن ومتفاعلن ، ثم ينضبط الإيقاع مرة أخرى ، وتعود التفعيلة إلى سابق عهدها (مستفعلن ومشتقاتها) . غير أننى صدمت فى مشاعرى (كمسلم) عندما قال الشاعر :

عرفت أن (الله) (كان) ها هنا

وبالمناسبة ، فأنا أتفق تماما مع ما ذهب إليه الأستاذ/عبد الحكيم قاسم فى تفسيره للسطر الشعرى (يرفع السادة سوط الآلهة) أثناء نقده لديوان الوطن الجمر لمحمد صالح فقد قال « الجملة أزعجتنى . . فأنا لا أفهم كيف تجد (الآلهة) لها مكانا فى وجدان شاعر مسلم . . . » (ابداع ــ نفس العدد الخاص ــ ص ١٠٧) .

هـ - الشىء نفسه يقال عن قصيدته الخامسة (اكتمال) ، فأحيانا ينضبط الإيقاع ، وأحيانا ينتقل بنا الشاعر إلى خليط من التفعيلات ، ويحدث هذا منذ مطلع القصيدة ، حيث نرى أن التفعيلة الثانية كانت من «فعولن» بينما القصيدة من تفعيلات الرجز ، وذلك فى قوله ،

فقاعتان تحت الزغب الرخو .

و - أما قصيدته السادسة «خيانة» فقد أحدث الشاعر فيها كسرين فى الوزن ،
الأول فى قوله :

وأننى طوفت ظهرك الأملس . . .

والثانى فى قوله :

وأن شجرا على الطريق . .

كما أنه يلجأ إلى «مفاعيلن» فى قوله :

على الطريق شجرا على محفة الأموات .

ز - غير أنه عندما يكتب من تفعيلتى المتدارك (فاعلن ــ فعِلن) من خلال قصيدته السابقة «امرأة صغيرة بيضاء» لا يحدث كسراً فى أوزان القصيدة .

والسؤال : لماذا أحدث الشاعر كل هذه الكسور وكل هذا الخروج الكمى ، وهذا الخلط بين التفعيلات فى قصائده الست الأولى ؟ هل هو نوع من التجريب ؟ لا أعتقد ! هل هى قصائد «نثر» ؟ لا أعتقد ! ، إننا لا نقبل العبث بموسيقى الشعر ــ على هذا النحو ــ لأنه لو تركت الأمور هكذا وقمنا بتشجيع مثل هذه المحاولات الإيقاعية على إطلاقها لوصلنا فى النهاية إلى الفوضى الكاملة ، وعندها لا نجد الشىء الذى نحتكم إليه إذا ما أردنا الاحتكام إلى قاعدة أو قانون أو عرف عروض ما .

● فى قصيدة « شباك بيت العصافير » لعبير عبد العزيز لاحظنا أن صاحبتها قد قسمتها إلى سبعة أقسام ، القسم الأول بدأته من تفعيلتى المتدارك (فاعلن ــ فعِلن) ، فى القسم الثانى حدث نوع من التزاوج بين تفعيلتى المتدارك وتفعيلتى المتقارب (فعولن ــ فعول بالقبض) ، فهى بدأت السطر الأول بالتفعيلة (فعولن) ثم انفلت منها الوزن لتدخل فى التفعيلة التالية مباشرة فى (مستفعلن) ثم فاعلن ، وأعتقد أنها لو أضافت حرفا متحركا على بداية هذا السطر لانضبط الإيقاع ولنجرب :

إنها تقول : تموسقُ الحانُ سمراء نوبية بالدفوفِ
فلو أضفنا واوا فى أول السطر :
وتموسق الحانُ سمراء نوبية بالدفوف
وتمو/فعِلن ــ سق الْ/فعِلن ــ حان سم/فاعلن ــ
راءُ نو/فاعلن ــ بيّةٍ/فاعلن ــ . . . . الخ

إلا أنها فى السطر الأخير تلجأ الى تكرار تفعيلتى المتقارب (فعولن ــ فعولُ) وذلك فى قولها :
وفوق المصاطب فى القرية الساهرة

ثم تعود إلى تكرار تفعيلتى المتدارك (فاعلن ــ فعِلن) فى الجزء الثالث والجزء الرابع والجزء الخامس ، أما فى الجزء

السادس فهى تعود الى المزاوجة بين فاعلن وفعولن فقد بدأت هذا الجزء بتفعيلتى المتدارك .

المزامير تعلو تزغرد فى الليل

ولكنها ، ويدءا من السطر الثالث تنتقل إلى تفعيلتى المتقارب فى قولها .

يراقص فى الليل نجمة أيامه القادمة

ويحدث فى السطر قبل الأخير كسر فى الوزن فى قولها (والنسب) وأعتقد أنها لو قالت « المنسب » بدلا من النسب لاستقام الوزن . . ولكن هل يستقيم المعنى ؟

أما فى الجزء السابع والأخير فهى تلجأ فيه بالكامل الى الاعتماد على تكرار تفعيلتى المتقارب (فعولن وفعولْ بالقبض) .

● أما الملاحظات على قصيدة « السيدة الخضراء ــ آية من سورة الخوف » لمحمد آدم فهى كثيرة .

إنه يبدؤها بمقاطع نثرية من نشيد الانشاد . . وهكذا الحال بالنسبة لأجزائها الثمانية حيث يفتتح كل جزء بمقاطع من نشيد الإنشاد .

وعلى الرغم من طول القصيدة البيّن فإننى لا أود أن أناقش مسألة طول العمل الفنى وقصره ، فمناقشة هذا الموضوع يحتاج إلى مقال آخر . ولكنى فقط أتذكر عبارة ابن قتيبة فى « الشعر والشعراء » عندما يقول « إن الشاعر المجيد من لم يطل فيمل الأسماع ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد » ولكن على كل حال فشاعرنا يقدم قصيدته مكتوبة وليست منشدة . كما أننى لا أود ــ فى هذه القراءة التى قمت بتخصيصها عن الموسيقى التفعيلية لقصائد العدد الخاص من إبداع ــ أن أناقش موضوع بنائية القصيدة « المدورة » التى وردت إلينا من العراق وعرفناها كبناء جديد يضاف الى بناء القصيدة التفعيلية المعاصرة عند الشاعر حسب الشيخ جعفر خاصة فى ديوانه « زيارة السيدة السومرية » .

ولكننى أقول إن الشاعر وقع فى أخطاء وزنية كثيرة بلغت حوالى أربعين خطأ ما بين الوقوف على ساكن أثناء حشو السطر الشعرى ، والخروج على تفعيلات الخبب الثلاثية التى التزم الشاعر بتكرارها طيلة عمله الشعرى ، هذا إضافة إلى الكسور التى لا نستطيع أن نردها إلى تفعيلة معينة ولجوئه إلى بعض الضرورات الشعرية ، وعموما سأحاول أن أدلل على كل هذا من خلال عشرة شواهد فقط :

١ - لكن الوقت يمرّ والساعة فارغة = كسر فى الوزن فى (روالسا) وهذا الكسر سينقلنا الى التفعيلة فعولن .

٢ - تشتد الريح ويتوجع = خمس حركات متتالية فى (حُ وَيَتَوَ) وهذا لا يجوز عروضيا .

٣ - عن آخر أطرافِ الفجرْ ؟ تتمسح بى = وقوف على الراء الساكنة فى (الفجْرْ) أثناء الحشو . . وهو ما لا يجوز عروضيا ، ولكن من ناحية أخرى لو قام بتحريك الراء لأحدث كسرا فى الوزن .

٤ - تتمسّح بى (هرَّة) وتموء = هرَّة = فاعلن ، وكما ذكرنا من قبل لا تدخل « فاعِلن » ضمن تفعيلات الخبب الثلاث (فعِلن ــ فعْلن ــ فاعلُ بضم اللام)

٥ - (بيّنا) اتقرى جسدى = بينا = فاعلن .

٦ - ساحات الأفق الممتد لماذا لم تأت سيدق ، « تأْتِ سَىْ » = فاعلن .

٧ - تركض فى منحنيات الزرقة والأسرْ . هل = وقوف على ساكن « الراء » فى الأسر ولو قام بتحريكها لانكسر الوزن .

٨ - نحو سحاب لم يسق بلدا = أربع حركات فساكن فى « ق بلدا » وهو مالا يجوز عروضيا فى « الخبب »

٩ - ويمرون خفافا أكوابٌ من فضهْ . . وقوارير = وقوف على ساكن (هاء فضه) .

١٠ - وتفر رؤوس كانتِ (مخبوءة) تحت جدار = تحرر الشاعر من التنوين فى (مخبوءةٍ) لأنه لو التزم بالتنوين لكسر الوزن .

ونكتفى بهذا القدر من الشواهد .

● فى قصيدة « هذا الوقت تختار صلاتك فيه » لمحمد بنعماره ، نلاحظ أن الشاعر اعتمد على تكرار تفعيلات الخبب ، لكنه فى المقطع الثانى يبدأ السطر الشعرى بالتفعيلة « فعولن » وكأنه قام بحذف متحرك فى بداية السطر إذ يقول :

إذن أنت الممكن

أما فى المقطع الثالث فتدخل التفعيلة « فاعلن » على تفعيلات الخبب ، مما يحدث أثره فى كسر الوزن ، وذلك فى قوله ،

والقتلى يتناثرُ فوقهُمُ الرمل
وسيف (صدىءٍ فى) كف يد مقطوعة .

أما فى المقطع الرابع ، فعلى الرغم من ورود تفعيلتين من ورود تفعيلتين متجاورتين من نفس البحر وهما فاعلُ (بضم اللام) وفعِلن (بتحريك العين) فإننا نحس بأن الأذن لا تستسيغ هذا التجاوز وذلك فى قوله :

أنت الممكن وأنا صاحب صوتك

كما أنه أحيانا ما يأتى بخمس حركات فساكن فى بداية السطر الشعرى وذلك مثل قوله ،

صرخ بداخل فاق . . .

● أما بالنسبة لقصيدة « عفراء تتنبأ » لحزام العتيبى فقد اعتمد صاحبها على تكرار تفعيلات الرجز (مستفعلن ــ متفعلن ــ مستعلن) غير أنه أحيانا تدخل فاعلن خاصة فى

بداية السطر الشعرى . . كما أنه فى أكثر من جزء من أجزاء القصيدة يعتمد على تكرار تفعيلتى الرمل (فاعلاتن ـ فعلاتن) وأحيانا يلجأ إلى استخدام تفعيلتى الكامل (مُتَفَاعلن ـ مَتْفاعلن أو مستفعلن)

وأعتقد أن هذا الانتقال العروضى كان موفقا فى بعض الأحيان ، وغير موفق فى أحيان أخرى ، وعموما فإن هذه التجربة العروضية التى سبح من خلالها الشاعر فى ثلاثة بحور شعرية ـ إذا تجاوزنا عن الهنات العروضية ـ شىء يستحق النظر والتأمل .

o

بهذا التحليل لبحور وتفعيلات القصائد الاثنين والثلاثين ، نستطيع أن نستدل على أن الشعر العربى فى قصائده التفعيلية ملتزم بوحدة الإيقاع الخليلى ، وعلى من يدّعى أن الشعر الحر (ويقصد به التفعيلى وهو لا يدرى) خالٍ من الوزن والإيقاع ، أن يعود إلى قراءة هذه الدراسة الإيقاعية أو التفعيلية مرة أخرى ومن أولها ، ربما يغيّر من رأيه ويكون منصفا .

ونقول إن هناك بعض التجاوزات ، وإن هناك (أحيانا) خروجا على التفعيلة ـ كما دللنا من قبل ـ ولكن مثل هذه العيوب تكمن فى الشاعر ولا تكمن فى الشعر بكل تأكيد .

وإذا كانت قصائد المتدارك والخبب لها نصيب الأسد من حيث الكم ـ فى قصائد هذا العدد ـ ثم تأتى بعدها قصائد المتقارب ـ الرجز ـ الرمل . . فأعتقد أن هذا شىء لا يعيب الشعر المعاصر على وجه الإطلاق ، لأنه فى كل عصر تسود إيقاعات شعرية معينة ترتبط بطبيعة العصر نفسه ومدى احتياجاته لمثل هذه الإيقاعات والأوزان ، وقد رأينا فى قراءتنا للشعر العربى القديم أن إيقاعات بحور مثل الطويل والكامل والبسيط تكاد تكون هى المسيطرة على قصائد شعرنا القديم . وأعتقد أن كتابا مثل « موسيقى الشعر » للدكتور إبراهيم أنيس ـ وغيره من الكتب المماثلة ـ يفيد فى معرفة ذلك إفادة عظيمة .

ومن الملاحظات الهامة على هذا العدد الخاص ـ بالإضافة الى ما سبق ـ هى خلوه مما يسمى بقصيدة النثر بالمفهوم السائد عند أصحابها أدونيس ـ الماغوط ـ أنس الحاج وأتباعهم ، وهذا يعكس رأى هيئة تحرير « إبداع » فى هذا اللون الأدبى .

الإسكندرية : أحمد فضل شبلول



للحبّ والمستحيل قراءة فى تداعيات قلب

سليمان البكرى

تتعدد إبداعات الكاتب فيصبح عطاؤه جزءاً من تراثه الشخصي ذلك العطاء المتسم بشمولية التجربة الإبداعية الذى لا يمكن تجزئته وفرض حالة انسلاخ جانب منه عن الجوانب الأخرى ، لأنه ككل يدلل على حجم موهبته الإبداعية ، أقول هذا وأنا بصدد تقديم عرض لآخر إبداعات القاصّ العراقى عبد الرحمن مجيد الربيعى « للحب والمستحيل » والتى أسماها « تداعيات قلب » والصادرة مطلع العام الماضى عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر فى بيروت .

فى هذا النتاج الجديد يتبين لنا وجه الربيعى الآخر غير الذى عودنا عليه فى القصة والرواية ، إذهو عودة إلى النبع الذى بدأ فيه حياته الأدبية ، عودة إلى الشعر الذى انطلق منه فى الستينات عندما نشر قصائده فى مجلة « شعر » و « الآداب » وغيرها من الصحف والمجلات الأدبية فى بيروت وبغداد قبل أن يستقر مبدعاً فى القصة والرواية .

والكاتب هو مجموعة تجارب تتنوع بين اليومى الاعتيادى وبين الحاد الساخن وربما أثر بعضها فى تغيير مسار حياة الكاتب نفسه ، « وليس بالضرورة أن تكون للتجربة شروطها ومفروضة من الخارج ولكن أن تكون لها شروطها على المستوى الوجدانى للكاتب نفسه » وهذا شأن موضوعنا فـ « للحب والمستحيل » تجربة وجدانية عاشها الربيعى وسجلها ونشر قسماً منها فى تونس عندما كان يعمل هناك فى جريدة « بلادى » الأسبوعية ، نشرها كمقطوعات مستقلة تقترب من شكل القصيدة الحديثة ، وعندما وجد أن ما كتبه أصبح مشجعاً لإصداره فى كتاب يجمع بين دفتيه أبعاد تجربة إبداعية جديدة تضاف إلى تجاربه بادر بطبعه فكانت هذه التداعيات القلبية الجميلة للحب والمستحيل تنتمى كتابات « للحب والمستحيل » إلى الجملة الشعرية ذات الرنين الخاص المفعمة بالروح الموسيقية رغم أنه لم يسمّ تلك الكتابات شعراً « ليس تجاوزاً للمألوف بل بحثاً عن الصيغة المناسبة لهذه التراتيم حول موضوع واحد هو الحب » كما جاء على غلاف الكتاب فأسماها « تداعيات قلب » كما سبق واشرت اليه .

و « التداعيات » ليست قصائد كما تبدو فلا شيء فيها من انتظام التفاعيل والبحور وليس فيها ما ينتسب للشعر الحر ، فهى تتمرد على التفعيلات المنتظمة للبحور الشعرية وترفض نظام التفعيلة الواحدة أو غيرها . وقد تصدم هذه التجربة قارىء الربيعى إلا « أن قراءة متعاطفة للكتاب تشكل رحلة فى عالم صاف مفعم ، عالم يبدو ملغى اليوم فى خارطة الممارسات فى زمن غاب فيه القلب والحب » ولعل فى هذا التخريج الذى يستند إليه صديقنا الربيعى ما يساعد على خلق حالة من الوعى تقترب تدريجياً من التعاطف مع العمل كلما أوغل القارىء فى قراءة الكتاب لتشكل فى نهاية الأمر عاملاً يساعد فى تجاوز حالة الصدمة ويتفاعل مع « التداعيات » .

فى كتاباتى عن إبداعات الربيعى القصصية والروائية إشارات كثيرة ومتعددة إلى طغيان الجملة الشعرية والمفردة الموسيقية فى لغته المنتقاة بعناية ودراية فائقتين ، فالشعر إذن ليس ببعيد عنه بل هو محطته الأولى التى انطلق منها نحو عالم الإبداع اللا متناهى ووظفه فى فنه القصصى والروائى .

إن كتابات « للحب والمستحيل » تقترب من قصيدة النثر لكنها كحالة إبداعية موحدة تحقق بناءً روائياً مكتوباً بلغة شعرية ، فمضمون « التداعيات » يتطابق بحالته الوجدانية مع مضمون آخر نتاج روائى للربيعى « خطوط الطول . . . خطوط العرض » فى التأكيد على العلاقة بين الرجل والمرأة ومدى اندفاعهما فى تجذير علاقة إنسانية قائمة ومحاولتهما دفع تلك العلاقة لتعانق ضوء الشمس من أجل أن تورق الغصون وتزهر الأزهار .

وفى هذه « التداعيات » امرأة عظيمة يكتشف البطل أنها ليست مثل النساء اللواتى عرفهن فهى « المرأة الأولى التى يفوز بها وتفوز به وما عداها فكان قشاً تطاير مع الريح » وكلمة « أحبك » التى قالها ببساطة وهو يصارحها بحبه لم تستطع امرأة من قبلها ان تنتزعها منه حتى ولو بدعابة .

فى الصفحات الأولى يبدأ الحب ، ولماذا لا يبدأ وقد ارتبط دائماً بالجمال والأميرة العربية الرائعة كما يصفها البطل لها « عيناك هما مفتاحا السحر ، تعلمان الصخر كيف يلين ، لم أستطع مقاومتهما » ص ١١ .

هكذا تبدأ قصة الحب ، ومعها تبدأ أرق الأناشيد وأعذب الكلمات « أعطيك جنونى ولحظات الصفاء المتبقية لى . . أعطيك تاريخى المثقل بالوهم والخطايا وحبك هو

المطهر له .. هو المتقى له من كل ما علق به من جور وأدران » ص ١١ .

ويأتى الحب دون سابق إنذار « أيتها الغالية .. كيف جئت ؟ ومن أين ؟ لماذا داهمتنى عيناك دون إنذار مسبق فتجندلت صريعها ؟ وها أنا أتقلب فى ساحة الغناء محاولاً أن أجمع دمى المهدد فلا أستطيع .. لقد امتصه الرمل وابتلعته الفجوات فراح فداء لنبع الود فى عينيك » ص ١٤ .

وكمعظم قصص الحب فإنه ـ أى الحب ـ لا يأتى فى الوقت المناسب فيسبب اللوعة « ترى لماذا لا يأتى الحب فى وقته ؟ لماذا يأتى قبل أوانه أو بعد أوانه ؟ لماذا يمارس هذا الظلم ؟ » هذا التساؤل اللوعة يفصح عن أبعاد قصة الحب .. إن عوائق تقف فى طريق المحبين ، والأناشيد لا توضح تلك العوائق لكن رحيل الحبيبة ينبىء عنها .

لقد غبت عنى وتركت يدى تصافح الريح وشفتىّ تتمتمان فى الفراغ فأية وحشة تحل بى اليوم/ولكننى رغم كل هذا ما زلت عمتلئاً/ما زلت متيناً لن يستطيع أى خصم أن يوقف عنفوانى/أتدرين لماذا/لأنكِ قلت لى ما زلت أحبك/وملأت بهذه الحروف الخضر التى كم استباحها الكثيرون من أذنى وفؤادى/» ص ١٩ .

ويتأصل الحب فى القلب ، يغمر خلايا الجسد ، فينطلق اللسان بالغناء : « كل نهاراتى لك/وكل لياليّ قبلك لم أعرف ماذا كنت/ولا كيف تراءت لى الدنيا بمسراتها وأحزانها/كنت غائباً فجاء حبك يقظة وحضوراً/وها أنت لى منبع الفرح/ والظل الوارف الذى يحمى هامتى من لفح الشمس وقسوة الزمهرير/» ٢٦ .

وفى لهفة الحب ولوعة الفراق يحدثها عن أيامه ... ماضيه ... حياته ، يحدثها عن كل شىء ، عن انطفاء الأحلام التى كان يحلم بها .. لحين ميلاد حبها .. فتزهر الحقول وتورق الأغصان .

يتصاعد البناء القصصى عبر توظيف العلاقة الاجتماعية فى « التداعيات » فالبطل يتجاوز كل شتائم الآخرين عن حبيبته ويرفض كل تشويه وتزوير يقوم به البعض ضدها .

وتكشف « التداعيات » صدق مشاعر البطل فهو رجل سكنته أعواماً طويلة يقترب من خريف العمر ، وحبيبته فى أوج الازدهار « هل تعرفين بأن عمرى هو ضعف عمرك ؟ انت فى ربيعك وأنا أركض صوب خريفى » ويطلب منها ملاحظة ذلك ، فترفض « لن أعرف أى شىء سوى أننى أحبك وستظل بالنسبة لى رجلى الجميل دوماً ، رجلى الذى أعطيته كل شىء بسخاء وحنو » ص ٤٠ .

فالحب فرح/ بهجة وعاطفة/ شروق وصحو/ ما دمنا معاً/ كل قلب يسكن صاحبه/وكل شفة تحن إلى صاحبتها أيضاً/ وكل يد لا يفتر شوقها لمصافحة صاحبتها كذلك/ص ٥٠ .

فيجيبها بهذا النشيد العذب : أيتها الودودة/ياهدب عينى وشريان قلبى/أيتها المترعة فى أرض الطيبة/يا ثمرة الذهب وفراشة الأفراح/كل الأبواب مشرعة لك/ والدنيا معك نشيد جميل/كل الوجوه وجهك/وكل النساء أنت/وكل حبى لك/ ص ٥٣ .

تتصاعد أناشيد الحب والقلب ومعها تتجسد أبعاد العلاقة الحبيبة ... أيتها العزيزة/ياولادتى وطريقى/كلماتك الحلوة دوائى/ وأنفاسك عطري وانتشائى/ بعد كل هذا وذاك أنت الباقية والمتسامقة/ ص ٨١ .

يا قرة عينى/ يا نغمة تتغذى من دمى/ يا أول من أحببت/يا آخر من أحببت/لأن العمر لم يعد فيه متسع لحب آخر/وسهر آخر/وفرح آخر/أناديك لأستبقيك بجانبى/ حلماً وأغنية وحكاية لا تمل/ ص ٩٤ .

أشتاق إليك بعيدة/أشتاق إليك قريبة/ ومهما شربت من مائك القراح لن أرتوى/ أيتها الرقيقة/يا نهرا من الحنان/وقافلة من العشاق الطيبين/ص ٩٥ .

بهذه النداءات العاطفية والأناشيد الرقيقة يتصاعد بناء درامى يجسّد نسيج التداعيات ويظهر صراعاً خفياً غير منظور بين البطل وحبيبته وبين آخرين يجاوزهم الكاتب بتقصد لأنهم حسب تصوره يقدمون صورة متخلفة لمروجى الأكاذيب والشائعات .. لذا فإن صوت البطل يعلو مناشداً حبيبته أن تتسامق بكبريائه وشموخ إزاء تخرصاتهم .. /يا وحيدتى/ طلبت منك أن تبقى متسامقة عالية/تتزينين بكبريائك وشموخك/ حتى تخسأ الأقلام والألسن/ولن تفلح فى أن تقربك وتعفرك/ واظل دوماً فخوراً بك/موقنا بأننى لم أغرس بلورى فى السبخ ولا فى الرماد/ بل فى حقل يفوح بالخصب والظلال/ص ١٠٠

يزهو الحب بكبرياء يتجاوز كل الأقزام ويترعرع فى الدم فتورق ملايين الأزهار وتبتسم الوجوه وتتعانق الأيدى .

ولكن هل بإمكان المحبين أن يتجاوزوا كل مصاعب الحياة ؟ وكل الأوضاع بما فيها من وضع إنسانى ؟ ! هذا ما تنبئنا به الأناشيد الأخيرة فى الكتاب « كيف تنعتقين لتكونى لى ؟ وكيف أنعتق لأكون لك ؟ كيف أستطيع أن أضع يدك بيدى لأخرج بك أمام الناس »ص ١٠٥ ونكتشف أن الحبيبة متزوجة ، وإزاء هذا الواقع فهى محكومة بشروط إنسانية واجتماعية تؤثر فى اتخاذ قرارها المستقل لذا فإن البطل رغم معاناته وتعاسته ينشد قائلاً :

حسناً أيتها الحبيبة ارحلى/فلابد من رحيلك لتنضمى إليه/فهو مالكك/وأنا اللقيط المتلصص على ملكه/هنيئاً له بك/ أما أنا فحكايتى لن تمر بسهولة/وها أنا أهيىء أمتعتى لتبتلعنى الدنيا حيث أحيا أو أموت .

رغم يقينى بأن سنواتى بعدك موت محتوم/ص ١٠٦

ترحل الحبيبة تبتعد لكنها تظل تسكن أعماق البطل وتتوسد مشاعره وأعصابه وتومض فى خيالاته وأحلامه « صغيرتى/ مخطئة أنت إن ظننت نفسك بعيدة عنى/ فرغم المسافات والأواصر/أنت معى/أنت لى/وأنا معك/وأنا لك/» ص ١١٣ .

وفى الرحيل يتجذر الحزن ويعانق الألم الأعماق فتكون « تداعيات أخرى » بعد الرحيل فى القسم الثانى من الكتاب ، وأناشيد أخرى « يا ملتقى الموج والصخور أنا آت اليك » ، « أيتها الضائعة والماكثة فى الدم » ، « كلمات أدمتها هذا اللسان » ،

« ترانيم ضالة » ، « عن الأيام الماضية » نقرأ فيها نشيجاً وأسى وكلمات تفصح عن استحالة لقاء آخر ، فالاثنان يتحركان باتجاه معاكس ، وكل يوم يمر يزيد بعداً فى مسافة فراقهما ، « أواه يا ملهمتى .. أين ألقاك ؟ أنا الباحث عن ظلك فى كل الدنيا ؛ الملهوف لأن أضع يدى بيدك مرة أخرى » ، « أوهم نفسى أحياناً أن كل شىء سيعود يوماً إلى ما كان عليه ... ولكن كيف يتم ذلك ؟ » ص ١٥١ وبهذا التساؤل تنتهى الأناشيد ، ويظل القلب معذباً معانياً لأن من أحبه لم يجىء فى الوقت المناسب ، ويكون الرحيل نهاية المطاف .

لقد كان البناء الدرامى « للحب والمستحيل » ينمو عبر خط متصاعد يبدأ - فى بوح الحب بين المرأة والرجل ويتطور بهدوء نحو حالة عظيمة حتى يتفجر بالرحيل لأن العلاقة الحبية لم تكن قادرة على تجاوز وضع إنسانى يضع البطل والبطلة فى موقعهما الحقيقى .

وشأن العديد من أبطال الربيعى فى تجاوز حالة الاستلاب والمأساة التى تحيط بهم يلجأون إلى الرحيل ، شأن « كريم الناصرى » فى « الوشم » و « اسماعيل العمارى » فى « الأنهار » و « غناث داود » فى « خطوط الطول ... خطوط العرض » فإن بطلة « للحب والمستحيل » ترحل هى الأخرى لأنها محكومة بالرحيل ، وهذا ما يميزها عن أبطال الربيعى الآخرين لأن رحيل أولئك كان اختياراً وبحثاً عن عوالم جديدة تعيد التوازن إلى نفوسهم القلقة .

إن البناء الروائى كان يتصاعد دراميا عبر صوت البطل ويأخذ معظم أناشيده فى حين كان صوت المرأة محدوداً سمعناه مرة أو مرتين ، وهذه الحالة تحققت لأن بطل « الأناشيد » يجسد حالة إبداعية متطورة تقترب من حالة المؤلف نفسه ، لذا جاءت أناشيد القلب أحادية الجانب رغم أنها كشفت أعماق المرأة ونبض قلبها وصبوات نفسها المتطلعة للعيش مع حبيبها . أخيراً فإن ما قدمه الربيعى فى « للحب والمستحيل » يعدّ تجربة إبداعية جديرة بالدراسة لأن أناشيد القلب التى احتواها العمل تصاعدت فى نهاية المطاف نحو عمل روائى ، وحسب معلوماتى ومن خلال حوار مع الصديق الربيعى فإنه كتب هذه التجربة دون تخطيط مسبق بحيث تجسد تلك الكتابات عملاً روائيا ، لكن خزين اللا وعى يأخذ دوره فى تعمير الإبداعات الروائية دون وعى المؤلف بذلك وهو يكتب أناشيد الشعر وأغنيات الحب ، فجاءت صياغة « التداعيات » وفق بناء درامى روائى حقق فيه عملاً إبداعياً ناجحاً .

هل ضلت « تداعيات قلب » الطريق نحو ميدان الشعر وأخفقت أن تكون ديواناً شعرياً ؟ لا أعتقد ذلك لأن المؤلف قدم تجربة جديدة لم يشأ أن يسميها شعراً إنما كانت أناشيد حب صاغها فى بناء درامى وأنجز رواية شعرية . لقد اتسمت خبرة الربيعى الروائية وتجذرت فى ميدان هذا الفن فلا غرابة أن تكون كتابات « للحب والمستحيل » قد صيغت بمواصفات جديدة للرواية .

سليمان البكرى



قراءة فى قصص الحنين إلى أيام المطر

أحمد يوسف

كلما توغلت فى قراءة قصص المجموعة الثانية للكاتب إسماعيل العادلى : « أيام المطر » تأكد لك أن هذا العالم الذى يستمد منه الكاتب قصصه هو عالم ينتمى إليك على نحو ما ، وأن هذه التجارب التى يحكى عنها ربما تكون قد حدثت أولعلها سوف تحدث يوماً .. كما يفاجئك ذلك الأسلوب الواقعى ، الشديد البساطة ، فى مرحلة أصبحت فيها الواقعية منتهكة على يد أدباء واسعى الانتشار لكنهم عاطلون عن الموهبة الحقيقية ، أو منبوذة من الأدباء الموهوبين بحجة « الواقعية بلا ضفاف » والتى تصبح مبرراً لاغتراب الكاتب عن مجتمعه ، أو لممارسة أشكال فنية شديدة الإبهار لكنها تبقى دائماً بلا أثر حقيقى فى نفس القارىء .

ولقد جاءت هذه المجموعة امتداداً - وتجاوزاً فى الوقت ذاته - للمجموعة الأولى لاسماعيل العادلى : « العام الخامس » ، فهما يتمتعان بنفس الأسلوب الذى يتميز به الكاتب ، بلغته البسيطة المتدفقة ، وسرده الناعم ، وإحساسه بالتفصيلات الدقيقة للحياة اليومية للإنسان العادى ، وإمساكه باللحظة التى لا تحمل حدثاً عظيماً لكنها تحتوى على كل بذور الحياة والموت فى هذا العالم .. وفى المجموعتين نحس بذلك الالتزام بالتعبير عن حياة البسطاء من الناس ، حيث العادية هى جواز المرور إلى البطولة ، بطولة الكومبارس على مسرح الحياة .

لكن أبرز ملامح عالم إسماعيل العادلى هو تلك « النوستالجيا » أو الحنين ، حيناً إلى الماضى ، وحيناً إلى الوطن ... ذلك النوع من الحنين الذى تمتزج فيه العذوبة بالأسى وتتحد فيه الرغبة والرفض .

فى القصة الأولى « أيام المطر » والتى أخذ عنها عنوان مجموعته ، يعود بنا إلى النصف الأخير من عام ١٩٥١ ، هذا العام الذى عتبة بين مرحلتين فى تاريخ مصر الحديث ، يحمل وراءه تراث نضال طويل وتضحيات هائلة ، مواجهاً ومتحدياً لمستعمر باطش ، هذا المستعمر الذى تحالف معه المستغلون الذين انفصلوا عن طبقاتهم ، أو السياسيون الذين يتاجرون بنضال الشعب ..

لكننا إذ نعيش مع الكاتب فى تلك اللحظة من التاريخ ، نراها من وجهة نظر صبى صغير ما يزال يقف على عتبة المراهقة حيث تكون المرأة والوطن ، والجنس والسياسة ، أشياء وممارسات غامضة ، تختلط فيها الحقيقة بالوهم .

فى بداية قصته الطويلة - أو روايته القصيرة - يرمى بنا إسماعيل العادلى إلى ذلك الماضى ، القريب والبعيد فى نفس الوقت ، حيث نعايش بطلنا الصبى - والقصة من ضمير المتكلم ، مثل معظم قصصه الأخرى - الذى انتقل مع أسرته من طنطا إلى القاهرة وكانت القاهرة بالنسبة له لا تزال عالماً مسحوراً يطرق دروبه بخوف وحذر ، يتعرف على رفاق أكبر منه سناً يتسلون بحكايات صبيانية عن الأفعال الجنسية فلا يتصور أن ذلك الجنس يمكن أن يمارسه أبوه مع أمه .. ومثل كل التفاصيل الصغيرة التى تشترك فى أهميتها بعضها مع بعض ، نرى سعاد ، الفتاة التى تكبر بطلنا بأعوام أربعة ..

فى الفصل الثانى يعود بنا الكاتب (وهى المرة الوحيدة التى يقطع فيها إسماعيل العادلى سرده ليعود إلى الوراء) ليشرح لنا طبيعة المكان والعلاقات التى يعيشها البطل : الجيران ، وكلهم من الطبقة المتوسطة الصغيرة والذين يحكمهم شك دفين من الآخرين رغم توددهم الظاهر ، ومالك البيت الذى يعتبر نفسه وأسرته من طبقة أعلى من بقية السكان والبقال اليونانى الذى يسكن منزلاً مجاوراً ، والخالة التى يشغلها أن تنجب طفلاً ، وزوجها الوفدى حتى قمة رأسه ، والأب المستقل برأيه المعتد بنفسه ، والأم التى تحيا - بكل التفانى - فى خلفية الأحداث ... وهناك أيضاً سعاد ، التى تطلب أن يلعب معها ، فتداعبه مداعبات لا يعرف بشكل يقينى ما تعنيه ، لكن صورة جسدها شبه العارى تستقر فى ذهنه بإثارة غامضة .

فى الفصل الثالث ، يبدو العالم - وبانتقالات شديدة النعومة من فقرة إلى أخرى - متداخلاً فى وعى الصبى ... الأب يرفع قضية على مالك البيت المستغل فيفرح السكان لما يعتبرونه انتصاراً على تكبر المالك وأسرته (وهى فى الحقيقة ليست إلا معادلاً موازياً لقضية تحرير الوطن من الإنجليز) ... وتلك الصورة التى تبهر الصبى حين يرى الفتيان الذين يكبرونه بأعوام قليلة يلعبون الطاولة ، ويدخنون السجائر ، ويتبادلون النكات البذيئة ، ويعاكسون الفتيات ... وجاره الصبى على ، الذى تعمل أمه تومرجية لكن ألسنة السوء تحاصرها - ربما عن حق - والذى يبدو مثلاً أعلى لبطلنا فى جرأته ... وسعاد التى

تتمادى فى مداعباتها له وهو لا يفعل سوى أن يدخر ذكرى تلك اللحظات يجترها فى وحدته متصوراً أن أفكاره « القذرة » قد تجعل سعاد تغضب منه . . . وفى نهاية هذا الفصل ، يصل زوج الخالة ، وبكل فخر يعلن أن « النحاس ألغى المعاهدة » . .

وفى الفصل الرابع يتحرك بكل عنفوانه هذا العالم الذى يبدو ساكنا للوهلة الأولى ، تندلع المظاهرات ، وزوج الخالة مع الأب يشتركان فى المناقشات السياسية الساخنة ، والجميع يتحدث عن ضرورة مقاومة الإنجليز . . لكن البعض يرى أن الأولى أن ينصرف الناس إلى محاربة الشيطان الذى يسكن النفوس وإلى ضرورة احتجاب النساء . . أما سعاد فلا تزال فى عالمها ومداعباتها التى يكتشف أن أمرها أكبر من حدود فهمه . . وفى هذا الجزء أيضاً نقترب من رفيق آخر لبطلنا هو ميلاد ــ وإن كان هذا الجزء ينتمى فى طبيعته إلى الفصل الثالث ــ والذى يشترك معه فى سب الأجانب ممثلاً فى سونيا ابنة البقال اليونانى ـ وإن اختلطت كراهية الأجنبى بالرغبة الجنسية الغامضة والمكبوتة . . ويصبح على ـ الذى كان لا يزال يشاركه فى الأمس القريب ألعاب الطفولة ـ عاملاً فى مصنع ، وأصبح يملك مالاً يستطيع به أن يجلس على مقهى ويدعو بطلنا إلى شرب الشاى ، لكن الصبى يشعر بالخوف من أن يبلغ شخص ما أباه بهذا الأمر . . لكن الأب يكون مستغرقاً فى نشوة انتصاره المرحلى فى قضية الإيجار ضد مالك البيت ، ولا يشغله عن القضية سوى مناقشاته الحادة مع زوج الخالة ، يهاجم فيها تقاعس الوفد عن اللحاق بركب الروح الشعبية الجارفة التى تنادى بمواجهة الإنجليز وبالكفاح المسلح . .

وفى الفصل الأخير تزداد المقاومة الشعبية اشتعالاً على الرغم من أن قلة تعارضها مثل مدرس الجغرافيا أو زميل الدراسة ابن القاضى وصاحب الدراجة الرالى . . . أو فى المستوى الآخر ممثلاً فى الجارة التى تحاول التوسط فى حديثها للأم بين عائلة الصبى ومالك البيت لكى يتنازل الأب عن القضية (لاحظ أن هذه الجارة هى أم الشابين اللذين صورا قضية المقاومة على أنها الجهاد ضد الشيطان فى النفوس) . . لكن الأم ترفض ذلك بحزم . . . ويستمر الطوفان الشعبى ، فيترك بعض العمال مصانعهم ويمضون إلى القناة ، ويكتشف الصبى أن مقاومة الاستعمار شىء حقيقى وليس مجرد صورة جندى وهى يضرب بسونكى البندقية وهو يصرخ . . ويبقى أن يكتشف أيضاً طبيعة علاقته بسعاد التى ظلت هى الأخرى صورا وهمية ، وحين يختلى بها للمرة الأولى ، يحس بثورة جسده ، ويهجم عليها ، ويدركه البلوغ . . . ومع البلل الذى أصابه يصعد إلى سطح المنزل . . ويسقط عليه المطر . . لقد خطا الصبى عتبة البلوغ ـ بكل مستوياته فى القصة ـ وكأن السماء قد عمدته . .

وتكتمل اللوحة التى جمعها إسماعيل العادلى من بقايا الصور القديمة ، وكأنها امتداد لقصص جوركى أو بعض أعمال حنَّامينه . . يهتم فيها بسرد كل التفاصيل الواقعية التى تخدم الجو العام للقصة ، كما تخدم إثارة ذلك الحنين فى نفس القارىء أيضاً : أسماء الشوارع والمقاهى . . . ألعاب الصبية . . الأفلام والأغانى القديمة . . نشيد المدرسة . . كما يقدمها بلغته السردية البسيطة كأنها لغة الصبى نفسه . . ويتحد فيها الواقع بالرمز دون حذلقة أو إبهار . . ليحكى فيها عن فترة المخاض التى مرت بها مصر وهى تستعد لخلق عالم جديد ، ولتقف الأحداث عند عتبة الولادة ، فقد كان الوليد مازال فى طى المجهول . .

وهذه القصة تشترك مع قصة أخرى فى مجموعة العادلى الأولى ـ العام الخامس ـ فى العودة لتلك السنوات التى ماجت بالغليان ضد المستعمر فى أوائل الخمسينات . . لكن القصة الأخرى وهى « ألوان باهتة » تفتقد وضوح الإحساس وحدته الذى تتمتع به أيام المطر . . كما أنها ترسم صورة قاتمة ـ وليست باهتة إلا لأنها قديمة ـ للواقع : الأب المشلول ، والأم التى حطمتها الأيام ، والأخت الهاربة لتتزوج رجلاً فى عمر أبيها . . والبطل فيها يترك الدراسة فى الجامعة لكى يختار الحياة البوهيمية ـ بينما كان الآخرون يذهبون لمقاومة الإنجليز فى القناة . . ولهذا ، فقصة « أيام المطر » هى رؤية واقعية أكثر نضجاً لنفس المرحلة . . يأتى فيها المطر لكى يمنح الأرض الخصب والنماء . .

فى قصته الثانية « الحلم » يعود العادلى إلى فكرة ألحت عليه فى مجموعته الأولى « العام الخامس » وفى القصة التى تحمل نفس الاسم . . وهى تجربة المنفى الاختيارى ، أو العمل فى بلاد البترول والحر اللافح ، حين يلفظ الوطن أبناءه . . تأتى القصة فى ضمير الغائب ، لأن التجربة مشتركة بين بطلين أحدهما مصرى والآخر سودانى . . كلاهما يحس بالامتلاء حتى الغثيان وخواء الروح فى الوقت ذاته . . امتلاء السيارة بالبنزين ، والتليفزيون يعمل عن بعد ، والمنزل يبرد بتكييف الهواء . . وإعلانات البضائع تستدرج المستهلك . . وفى الجانب الآخر ذلك الإحساس بالخواء والعبثية ، وفقدان الكرامة ، وضياع الحب بين الزوجين ، والأهل فى الوطن الذين يرسلون فى طلب المال أو عقود العمل ، وعجز العالم العربى الممزق أمام تحديات إسرائيل مثلما يعجز البطلان أمام التحديات والإهانات اليومية . .

وقصة الحلم يمكن اعتبارها فصلاً ثانياً لقصة « العام الخامس » . . ففى هذه الأخيرة نرى المعاناة اليومية والحياة القاسية التى تستهلك بطلنا فتدفعه للتفكير فى الحلم بالخروج من هذا المأزق للعمل فى بلاد البترول بدلاً من حلمه القديم أن يكرس حياته للعمل كمحام يترافع فى القضايا السياسية أو أن يفتح مكتباً فى حى شعبى . . ويضع لنفسه خطة أن يظل أعواماً خمسة يعود بعدها بعد أن يكون قد ضمن حياة مستقرة فى الوطن . . أما فى قصة « الحلم » فقد مرت أعوام سبعة دون أن يتحقق هذا الحلم . . وليس هناك سوى الاستلاب الكامل للحياة التى تضيع لحظة وراء لحظة رغم الرفاهية الظاهرة .

وفى القصتين تتقاطع حياة الأبطال اليومية مع الأحداث السياسية التى تثير الكثير من الأسى والمرارة . . فى « العام الخامس » حصول مناحم بيجن والسادات على جائزة نوبل للسلام وجنود الأمن

المركزى يرابطون فى ميادين القاهرة ، وفى « الحلم » الغزو الإسرائيلى للبنان . . وفى القصتين أيضا ـ كما فى قصص أخرى له ـ تقوم تلك الشذرات الإخبارية التى تأتى بشكل واقعى عبر الجرائد أو التليفزيون بتعميق الحدث الدرامى الأصلى وإضفاء دلالات أكثر ثراء عليه (ولعل قصة « ختام يوم من ابريل » فى مجموعته الأولى هى المحاولة الأكثر تركيبية فى هذا المجال ، غير أنها ربما بسبب هذه التركيبية المتعمدة والمتعسفة ـ تفتقد ذلك التدفق الذى يتميز به العادلى) . .

فى قصته الثالثة « الرجل الغريب الضاحك » يكون الحنين إلى الماضى ، بالعودة إلى قصة انتصار صغير قديم ، هو الملاذ والخلاص ـ ولو للحظات قصيرة جداً ـ من وطأة الحاضر القاسى . . فى هذه القصة نرى رجلاً عجوزاً ووحيداً ، يحس بأن الحاضر لم يعد ينتمى إليه ، وأنه لم يعد ينتمى إلى هذا العالم . . يكتب لولده خطاباً بقصد حثه على إرسال بعض المال له . . لكنه لا يستطيع أن يكمل الخطاب لأنه يحس بأن ذلك يضعه فى موضع الاستجداء . . يظهر له فجأة رجل غريب ، يذكره بلحظات انتصاره البطولية فى إحدى مباريات كرة القدم المدرسية . . ويدرك الرجل العجوز الوحيد لأول مرة أنه كان على الدوام مثلاً أعلى فى الإنقاذ والتضحية والرجولة ـ ولو بالنسبة لذلك الرجل الغريب الضاحك . .

لكن لحظة اجترار الماضى لا تدوم ، هذا الرجل الغريب له أيضاً حاضره الخاص ، فيترك رجلنا العجوز الوحيد ليعود إلى وحدته ، ليس له سوى ماضيه الصغير القديم ، وحاضر الشيخوخة القاسية . .

ويعود إسماعيل العادلى فى قصته « الجهات الأصلية » إلى عالم الطفولة مرة أخرى . . وكأنها إحدى لوحات بقايا الصور القديمة . .

فى هذه القصة أيضاً ـ مثل أيام المطر ـ يبدو وعى الصبى عاجزاً عن تفهم العالم من حوله وما ينتظره من تجربة شديدة القسوة . . إنه يلاحظ ـ دون أن يفهم معنى لذلك ـ أن أمه قد عادت للاهتمام بزينتها مرة أخرى ، وفى حوار بين الأم والخال يستمع إلى العبارات التى لا يفهم منها سوى أن هناك ترتيبات يجتهد كل من حوله فى اخفائها عليه ، وأنها وشيكة الحدوث . . وحين يتصور الخال أنه قد حان الوقت لمصارحته ، لا يفهم الصبى كل ما قيل . . لكنه يحس بشىء ما يستقر فى لاوعيه ، فيتبول أثناء نومه فى الليل . . وتمضى الاستعدادات لزواج الأم ، وفى اليوم المحدد يأتى خاله ، ينزل صورة أبيه ويعطيها للصبى ليحتفظ بها بين طيات ملابسه . . ويخرج معه . .

وفيها نجد نفس الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة عن حلوى المولد بعرائسها المزينة وفرسانها الصغيرة . . والتى تضفى مرارة وقتامة على الإحساس العام لها . .

أما قصة « حوار عائلى » فتتضمن موقفاً يصلح لأن يكون دراما من فصل واحد . . فالموقف مسرحى ، والحوار فيه هو الأساس ، والسرد القصصى يختزل ليصبح نوعاً من الإرشادات المسرحية ووصفاً للمكان الذى يدور فيه الحدث ـ إن كان هناك حدث ما . .

والموقف يدور بين شقيقين : أخ وأخته . . لقد وصلا إلى سن متقدمة بلا زواج . . يجتران الحياة ، ويترجمان القهر والحرمان اللذين يعيشانه إلى عدوانية متبادلة . . لكن العلاقة بينهما غامضة ، فالأخت ترجو أخاها أن يوافق على رجل تقدم للزواج منها لكنه يسوق لها مبررات تافهة يبرر بها رفضه لذلك الزواج ، وهى تعلم الدوافع الحقيقة وراء ذلك الرفض ، لكننا كقراء ـ أو كمشاهدين ـ لا نعلم على وجه اليقين ما هى الأسباب الحقيقية وراء ذلك ، والكاتب لا يتدخل للتفسير ، ولايترك لنا سوى ما يتبادله الشقيقان من حوار . . هناك افتراض بأن الأخ يرغب فى الاستئثار بمال أخته الذى تحصل عليه من عملها كخياطة ، لكن هناك افتراضاً آخر أكثر سوداوية بأنه يحب أخته ـ دون أن يعلن عن ذلك ـ حباً محرماً ، وأنها تدرك ذلك فى قرارة نفسها . .

قد يكون هذا العرض مقصوداً من جانب الكاتب ، لكنه لا يلقى أى دلالات خصبة وموحية على العمل . . وبخاصة أن الموقف يبدو بلا بداية أو نهاية . . ودون أن يحمل أى نوع من التطور ، مما يجعل القصة كائناً غريباً عن المجموعة فى جوها العام ، وإن اشتركت معها فى التفاصيل . .

فى القصة الأخيرة من المجموعة « المشهد الحادى عشر » يقدم إسماعيل العادلى قصة تنتمى إلى الحاضر . . إلى « الآن ـ وهنا » . . فهى لا تعود للماضى ، ولا هى تحدث فى بلاد الغربة والمنفى . . فإن كان البطل فى قصة « الحلم » قد هرب من واقع الحياة اليومية القاسية وإلى اغتراب أشد قسوة يحوله إلى كائن غير قادر على الفعل الإيجابى ، فإن البطل فى « المشهد الحادى عشر » يستمر فى تحمل قسوة الحياة وتفاهتها ، ولا يتخلى عن حلمه بأن يكون ـ كممثل ـ بطلاً فى عمل فنى . .

إنه يؤمن بموهبته ، ويعتز بكبريائه ، لكنه لا يجد سوى دور الكومبارس ، قد يرفضه للحظة ، لكن امرأته ، وظروف حياته القاسية ، تدفعه للموافقة . . وبعد مقابلة مهينة للكرامة يقبله المخرج فى دور صغير فى إحدى التمثيليات التى تدور أحداثها عن توقيع اتفاقية سلام بين أحد أمراء دويلات الأندلس والفرنجة . . ودوره يتلخص فى أن يقوم بابلاغ الأمير بثورة الشعب الجائع فيعامله الأمير ككلب لاحقَّ له أن يعترض أو أن يشكو . . ويحاول بطلنا ـ فى حدود العشرة كلمات التى يسمح دوره بها ـ أن يتعمق فى الحدث . . ويقرر أنه ـ فى أدائه التمثيلى ـ سوف يظهر تعاطفه مع الشعب . .

وتأتى لحظة التصوير ، فى ذلك الجو الخانق ـ وأداء الممثلين الردىء ، والديكور ـ الزائف يزيدان من وطأة الاختناق عليه . . وعلى الرغم من تلك الطقوس التى مارستها زوجته فى الصباح وهى ترجو أن يحصل على أجره بسرعة ، وحينها يأتى دوره ، لا يتمالك نفسه ، وينهال على الممثلين اللذين يقومان بدور الأمير ورسول الفرنجة ، بالسيف الخشبى . .

هذه القصة هى أكثر قصص المجموعة تركيبية ، وفيها يخلق بالفعل نسيجاً ناعماً من الواقع والرمز ، تبدو فيه حياة ذلك

الكومبارس ـ على مستوى التمثيلية أو على مستوى الواقع السياسي ـ يرفض دور الراضي بالاستسلام ، فلا يملك سوى سيفه الخشبي ليعلن اعتراضه . .

كما أن الاهتمام بالتفاصيل يثرى تلك الدلالة العميقة الكامنة تحت سطح الحدث ، على العكس من قصة « حوار عائلى » . . .

ومن ناحية الترتيب الذى أتت به القصص فى المجموعة ، جاءت قصة « الليلة الأخيرة فى شهر طوبة » قبل قصة « حوار عائلى » . . لكننى تركتها لنهاية الدراسة لأنها تبلور الرؤية الفنية عند الكاتب تجاه المرأة ، والتى تظهر فى معظم قصصه . .

فى هذه القصة نرى رجلاً محبطاً ، يقتله الألم بموت طفله الوحيد ، فيغرق نفسه فى خيالات يمنحها له الحشيش . . لكن زوجته تريد استرجاعه . . لقد تجاوزت ألم موت طفلها ، وترغب فى الاستمرار فى الحياة . . تقرر أنها لابد أن تثمر بذرة أخرى يمنحها إياها زوجها ، لتمنحه هى وليداً يعوضها عن فقدان ابنه الوحيد . . وها هما عامان قد مرا على فقدان الإبن . . . وهى لا تزال تحاول ـ بكل رغبتها فى الحياة ـ أن تصرع فى الرجل رغبته فى الموت . .

ونحن لا نعلم إن كانت سوف تنجح فى ذلك ، لكن ذلك الجدل سوف يستمر بين الرجل والمرأة ، بين أن يمنحها ـ هو شبه العاجز ـ البذرة ، لكى تمنحه هى الوليد الذى سوف يخرجه من عجزه . . وبين الحساسية الشديدة لحقائق الحياة لدرجة الشلل ، وتجاوز هذه الحقائق بهدف الاستمرار فى الحياة ذاتها . . بين التغيير ـ حتى بالسلب ـ والاستقرار . .

الرجل عند إسماعيل العادلى قد يبدو سلبياً على مستوى الحياة اليومية ، إيجابياً على مستوى اللحظة التاريخية . . بينما تبدو المرأة على عكسه تماماً . .

هذه الرؤية تجاه المرأة تبدو تنويعاتها فى معظم قصصه . . فى قصة « الحلم » نرى المرأة تغرق فى تفصيلات حياتها اليومية ، وهى أكثر التصاقاً بها من الرجل . . تعيش تجربة الغربة دون رفض حقيقى أو إحساس عميق بهذه التجربة المريرة . . والحب عندها لا قيمة له أمام الرغبة فى الاستحواذ على ما تملكه وخوفها الدائم من سرقة رجلها لهذا المال ، إنها لا ترى فيه إلا لصاً لكنها مع ذلك تستمر فى مشاركته الحياة . .

وفى قصة « الجهات الأصلية » تبدو الأم وكأنها تحس بالحزن على طفلها وهى مقبلة على زواج جديد ، إلا أنها أيضاً تبدو متلهفة على إتمام هذا الزواج ، وتمضى فى طقوس الاستعداد له وكأنها لم تعد ترى الابن . .

وفى « المشهد الحادى عشر » لا تهتم المرأة كثيراً بعذابات رجلها ، فهى تريد ما يسد رمق الأسرة قبل كل شىء ، ومن أجل ذلك قد تهاجم كبرياء الرجل ، لكنها أيضاً قد تعامله كطفل تدلله بكل ما تملك من عواطف حتى يقتنع فى النهاية بدور الكومبارس . .

أما فى قصته « أيام المطر » فإنك ترى تنويعات مختلفة ـ ورائعة حقاً على المستوى الفنى ـ لنفس الرؤية موزعة على كل نساء القصة : سعاد ، والأم ، والخالة ، وأم عباس ، وفريدة ، وسونيا . .

فى مجموعته الأولى تراوح أسلوب إسماعيل العادلى بين الواقعية وبين التعبيرية . . وإن كانت الأخيرة قد سيطرت فى تلك المجموعة (البطيخة ، الحصار) ، كما تميزت أيضاً بمسحة ميلودرامية ، لكننا فى مجموعته الثانية نراه وقد بدا أنه قد استقر على المدرسة الواقعية . . اللغة البسيطة المتدفقة . . الغنائية . . وتفصيلات الحياة الواقعية . . والأماكن العادية . . والشخصيات التى قد تراها ـ أو قد تكون قد رأيتها بالفعل ـ فى يوم ما فى مكان ما . . والحدث دائماً هو اللحظة ، سواء فى حيزها الحقيقى (الرجل الغريب الضاحك ، أشياء صغيرة) ، أو هى اللحظة التى تستغرق شهوراً مثل « أيام المطر » والبطل يخطو عتبة البلوغ . . وإن اشتركت المجموعتان فى غياب العنوان الموحى ، وذى العلاقة الجدلية ، للقصص . . فالعنوان ـ فى معظم القصص ـ يمكن استبدال عنوان آخر به دون تغيير حقيقى . .

لا تزال أمام الكاتب تحديات كثيرة . . أولها تلك الرغبة التى يحس بها كل فنان فى تجاوز الأشكال التقليدية ، وأن تكون له لغته الشديدة الخصوصية والثراء . . دون أن يفقده ذلك حيوية وواقعية عالمه القصصى . . وربما يأتى ذلك يوماً فى رواية طويلة يكتبها إسماعيل العادلى .

أحمد يوسف

التصوير الضوئى .. علم وفن

أحمد البكرى

التصوير الضوئى والموسيقى فنّان متشابهان ، فكل منهما يعتمد على آلة ومهارة . وإذا كانت الموسيقى هى فن إمتاع الأذن ، فالتصوير هو فن إمتاع العين . وكما أننا قد نطرب لسماع من يلعب على آلة موسيقية بدون أن يتعلم مبادىء الموسيقى فكذلك قد نسعد برؤية إنتاج ناجح لمصور لم يدرس مبادىء « التكوين » الناجح أو « التوزيع الضوئى » الجيد ، ولكن الاثنين لا يستطيعان أن يكونا مبدعين .

فوصف الفنان المصوِّر لا يطلق إلا على من يستطيع أن يوظف كاميرته فى إنتاج متميز ، وبتكرار وتنوع ، وليس على ذلك المصور الذى يحمل كاميرا آلية لتسجيل لقطة أو عدة لقطات ناجحة .

(الكاميرات)

أنواع الكاميرات متعددة ، وتصميماتها تختلف لتفى كل منها بغرض محدد ، أو تخدم فئة معينة من المصوِّرين . فالكاميرا المناسبة للمبتدىء الذى يرغب فقط فى إضافة بعض الصور لألبومه كسجل للحياة ، غير تلك التى يقتنيها المتقدم فى هوايته أو المصور المبدع فى إنتاجه .

فالكاميرات الفورية تعطى إنتاجها بعد تسجيل اللقطة بدقائق ، ولكن صورتها صغيرة الحجم ، ولا يمكن تكبيرها أو تكرارها إلا بلقطة جديدة . وثمن الكاميرات الفورية معتدل ، ولكن تكاليف إنتاجها كبيرة ، إذا قورنت بأسعار الصورة التقليدية .

ومن النوعيات البسيطة والسهلة التشغيل الكاميرات الطويلة الحجم التى يعمل معها الفيلم الخرطوشة (١١٠) والتى يطلق عليها « كاميرا الجيب » ، وغالبا يبيت فى جسم الكاميرا جهاز ضوء ومبيض الكترونى . لقد روعى فى تصميم هذه الكاميرا تبسيط إجراءات إعدادها لتسجيل صورة ، وبالإضافة لذلك أن يكون ثمنها مشجعا على اقتنائها مع تخفيض تكاليف إنتاجها من الصور ، ليتمكن قطاع كبير من الهواة والمبتدئين من اقتنائها .

وتأتى بعد هذه النوعية الكاميرا (٣٥ مم) غير العاكسة ، أى التى لا يُرى منظارها من خلال العدسة ، وهى نوعية جيدة ، وخصوصا إذا قورن ثمنها بثمن الكاميرا العاكسة التى يُرى منظارها من خلال عدستها .

والكاميرات العاكسة الوحيدة العدسة ، والتى يرمز لها بالحروف (S.L.R) اختصارا لـ (Single Lens Reflex) هى النوعية الواسعة الانتشار بين الهواة المتقدمين فى فنهم لإتاحتها تغيير عدستها ، أو تركيب إضافات عديدة أمامها ، أو بينها وبين جسم الكاميرا ، لتغطية جميع مجالات التصوير .

أما الكاميرات ذات الكادر ٦ × ٦سم العاكسة ، والوحيدة العدسة ، وهى أغلى أنواع الكاميرات ، فنحصل منها على سالب مساحته أكبر ، يغطى تحديدا أوضح للتفاصيل ، فيمكننا الحصول على صور ذات مسطح كبير .

ولذلك يُبنى قرار اختيار كاميرا معينة للمصور على تقييم

للأمور الآتية :

- معلوماته عن الاستخدام الصحيح للكاميرا والفيلم .
- الهدف الذى يرغب تحقيقه بشرائه الكاميرا .
- قدرته المالية .

وسواء كانت كاميرتك من النوع البسيط أو الغالى الثمن فيجب عليك كمصور دراسة أجزائها جيدا ، والإلمام بطرق تشغيلها ، وكيفية المحافظة عليها ، وذلك بقراءة الكتيّب المرفق معها ، ومداومة مراجعته ، وخصوصاً كتيبات الكاميرات المتقدمة فى تقنيتها ، فليس معنى أن الكاميرا آلية التعريض أنها تستطيع أن تعطى صورة صحيحة الإضاءة فى جميع الأوضاع الضوئية . فالتعريض الآلى لا يعطى نتائج دقيقة إلا إذا كانت الظروف الضوئية مطابقة للبرنامج المحدد الذى يعمل على أساسه الحاسب الالكترونى . وهو برنامج متوسط فى تقديراته لجميع المؤثرات على إضاءات الموضوع ، وليس منها على سبيل المثال الإضاءة الخلفية للموضوع .

إن دراستنا العميقة لأجزاء الكاميرا ومتمماتها ، وأيضا للعلاقات بين هذه الأجزاء تمكننا من استخدام الكاميرا على أفضل وجه للحصول على نتائج سليمة ، كما تهدينا هذه الدراسة لأسلوب التحايل على طرق تشغيل الأجزاء المختلفة للحصول على إنتاج تحريفى أو تجريدى فريد فى نوعيته ، ولا يمكن بالطرق التقليدية فى التصوير الوصول إليه .

ودراستنا هذه يجب ألا تتوقف عند حد الإلمام بالكاميرا وأجزائها ، بل يجب أن تتعدى ذلك إلى معلومات كافية عن مصادر الإضاءة ، ونوعيتها ، وتأثيرها على الأفلام ، وكيفية تنويع هذه المصادر لبناء توزيعة ضوئية جمالية .

ولتكملة هذه المعلومات العلمية يجب أن يبدأ المصور الجاد فى عمله دراسة القواعد الأساسية لفن التكوين الشكلى للموضوع ، والإخراج الإبداعى للصورة .

أجزاء الكاميرا :

١ ـ عدسة الكاميرا : هى أهم جزء فيها وهى عادة مغطاة بمادة خاصة تقلل الانعكاسات الضوئية على سطحها والأسطح الداخلية المتلاصقة للمجموعة البصرية .

وللكاميرا ثلاث نوعيات من العدسات : عادية ، ومقربة ، ومتسعة الزاوية . وتعرف كل نوعية بمدلولين ، فزاوية رؤيتها يقابلها بُعد بؤرىّ محدّد . فالعدسات العادية هى تلك التى ترى بنفس الزاوية التى ترى بها عين الإنسان ، أما المقربة فترى بزاوية صغيرة تمكنها من نقل جزء صغير من الموضوع وتكبيره على مسطح الفيلم تماما كما تفعل نظارة الميدان . أما العدسة المتسعة الزاوية فتستطيع أن تحتضن مساحة كبيرة من الموضوع أمامها ، لكبر زاوية رؤيتها ، فيزدحم الخيال على مسطح الفيلم بمكونات صغيرة الحجم ، وتشابهها فى هذا العمل النظارة التى تركب على باب الشقة لتمكن من مشاهدة من يقف حتى على جوانبه .

هناك نوعيات خاصة من العدسات كالزووم التى تستطيع تغيير زاوية رؤيتها ، دون أن يؤثر ذلك على وضوح الموضوع ، والماكرو التى تستخدم لتصوير موضوعات صغيرة فتظهرها على الفيلم بنفس حجمها مهما كان بعد الموضوع عن العدسة . وهناك غير ذلك كثير من العدسات ، المكملة ، أو المحوّلة ، ولكل منها استخدام محدد خاص بها .

٢ ـ غالق الكاميرا : هو الستارة التى تحجب الضوء عن الفيلم فى الوضع الدائم ، ثم تسمح للأشعة المارة من العدسة بالسقوط على قطعة محددة من الفيلم فى زمن معين . وغالق أى كاميرا إما أن يكون « حدقيا » فيقع بين مجموعة عدسات الكاميرا غير العاكسة أو بؤريا ، فيقع أمام الفيلم مباشرة ، وذلك فى الكاميرات العاكسة وحيدة العدسة ، والتى يجب ألا يختار معها سرعة غالق أكبر من ١/٦٠ إذا استخدم معها جهاز وميض الكترونى ، وذلك حتى تتمكن الطلقة الضوئية من تغطية مسطح السالب بكامله .

و « الغالق البؤرى » له ميزتان هامتان ، أنه دقيق فى تحديد زمن التعريض للضوء ، بالإضافة لقدرته على تخفيض زمن التعريض حتى ١/١٠٠٠ من الثانية ، بينما « الغالق الحدقى » لا يمكنه إعطاء سرعة أقل من ١/٥٠٠ من الثانية .

وسرعات الغالق تحدد فى متوالية كل منها يسمح بمرور الضوء فى مدة زمنية تقدر بنصف أو ضعف ما قبلها أو بعدها . أما الحرف B(Brief Time)فيسمح بمرور الضوء طالما كان المصور ضاغطا على الزناد .

إن السرعة الفاصلة بين ما يمكن تسجيله من لقطات والكاميرا محمولة باليد أو موضوعة على حامل هى ١/١٢٥ ، ولكن بعض المصوّرين يمكنهم تسجيل لقطات بسرعة أقل من ذلك ، دون أية هزة فى الكاميرا .

٣ ـ حدقة الكاميرا : تتحكم الحدقة فى قطر حزمة الضوء المار من العدسة إلى الفيلم . وتتكون الحدقة من عدة صفائح معدنية رقاق ، تعطى شكل دائرة مفرغة ، تتضاعف مساحتها كلما نقلنا مؤشر مقياس الحدقة إلى الرقم الأصغر ويرمز لهذا الرقم دائما بالحرف F . وتحدد قوة أية عدسة بأصغر رقم فى مقياس حدقتها .

ويتوقف إلى حد كبير صحة تعريض الفيلم للضوء على قدرة المصور أو النظام الآلى لكاميرا ، فى التوفيق بين فتحة حدقة وسرعة غالق ، مناسبتين للإضاءة المتاحة وحساسية الفيلم .

وعادة يصمم النظام الآلى للتعريض على أساس خطأ لا يزيد عن ½ فى الظروف الضوئية العادية .

٤ ـ مقياس المسافة : تحدد مسافة الموضوع فى الكاميرات البسيطة بوضع مؤشر القياس على أحد رموز ثلاثة أو أربعة تمثل التكوين الشكلى للموضوع ، أما فى الكاميرات المتوسطة والممتازة فتزوّد بوسائل بصرية موجودة بالمنظار ، تمكن من التحديد الدقيق لبؤرة العدسة على مستوى الفيلم تماما . وأدق هذه الوسائل وأكثرها انتشارا الصورة المجزأة ، والتى تتحرك فيها الخطوط داخل نصفى دائرة صغيرة ، ليصبحا على امتداد بعضهما عندما يكون الموضوع وخياله واضحا على المنظار فى بؤرة العدسة على مستوى الفيلم تماما ، كل ذلك يتم بحركة دائرية للعدسة .

ويصادفنا دائما عن مناقشة المسافة تعبير عمق الميدان (Depth of Fiepd) وهو وصف للمسافة أمام وخلف الموضوع تظهر فيها الأشكال بوضوح مقبول . وتقل هذه المسافة مع فتحات الحدقة الكبيرة ، وتكبر مع الفتحات الصغيرة .

٥ - الفيلم : يستخدم أغلب الهواة الفيلم الملون السالب الذى يمكن الحصول منه على صورة مكبرة ، ويسمح بإمكانية تصليح الأخطاء البسيطة فى التعريض أو التمثيل اللونى أثناء تكبير السالب .

وبالأسواق نوعية أخرى من الأفلام تسمى فيلم المنزلقات (Slide Film) وهو يعطى إنتاجه فى مرحلة واحدة هى التحميض ، ويعرض بعد ذلك داخل منظار مكبر خاص ، أو على الشاشة الفضية بواسطة جهاز عرض .

وألوان هذا الفيلم زاهية ، وأقرب إلى الحقيقة ، إن لم تكن أجمل منها . ولكن تتطلب هذه النوعية من الأفلام تعريضاً دقيقا للضوء ، حيث لا يمكن تقديم أية معاونة لتصليح أخطاء التعريض ، فى المرحلة الوحيدة التى يمر بها الفيلم فى المعمل وهى التحميض .

وهناك إنتاجان مختلفان من الفيلم الملون السالب ، أو فيلم المنزلقات أحدهما يطلق عليه فيلم ضوء النهار ويعمل مع الإضاءة الطبيعية ، أو مع ضوء جهاز الوميض الالكترونى ، (الفلاش) ، والفيلم الآخر يعمل مع الإضاءة الصناعية كالمصباح المنزلى أو الكشافات .

فإذا استخدم أحدهما مع إضاءة غير متوازن معها أعطى مسحة لونية دافئة (حمراء) أو باردة (زرقاء) ، حسب نوعية الفيلم والإضاءة المستخدمة . أما مع إضاءة الفلورسنت ، فكليهما يصبغ الصورة بلون أخضر فاتح .

ويمكن استخدام هذه الأفلام مع إضاءة أخرى غير مخصصة لها ، ولكن فى وجود مرشح معين على العدسة .

مررنا مرور الكرام على القسم الأول من دراستنا هذه للتصوير كعلم ، والآن ننتقل إلى القسم الثانى التصوير كفن . وهل هو حقيقة فن تشكيلى ؟ سؤال كان يتردد كثيرا فى المحافل الفنية ، ولكن هذه النغمة اختفت تماما فى الوقت الحاضر .

لقد خصصت وزارة الثقافة هذا العام جائزة تشجيعية لأحسن مصور ضوئى فاز بها السيد « أنيس رزق الله » ورأس لجنة التحكيم الفنان الكبير « صلاح طاهر » .

وأقام الفنان « أحمد حلمى » معرضا بقاعة إخناتون بالزمالك سماه « التصوير الضوئى » « كفن تشكيلى » ، واستطاع بما عرضه من أعمال أن يثبت صحة هذه التسمية ، حتى إن أحد النقاد ناقشه فى إنتاجه فى جلسة إذاعية ، وذكر له أن هناك منافسا خطيرا للفرشاه هى : الكاميرا .

ولقد أقام الدكتور مهندس « بهاء عبد الموجود » أول معرض للتصوير الضوئى بأكاديميتنا فى روما . وطلب إليه نقله بعد ذلك لافتتاح صالة عرض جديدة بمدينة تورينو . ولقد كتبت صحافة إيطاليا وبعض الصحف الغربية بإفاضة عن الجانب الجمالى فى الأعمال المعروضة ، كما كتبت عنها أيضا الصحافة المصرية .

وخلال العام الماضى أقيم مالا يقل عن ثمانية معارض لأعمال فنانين تصويريين مصريين ، كما اشترك العديد من المبرزين فى فنهم التصويرى بإنتاجهم فى معارض دولية .

هذا هو تقييم لإنتاج المصورين الضوئيين المصريين خلال العام الماضى . فبماذا يقيّم الغربيون التصوير الضوئى ؟

يعترف الغربيون بالتصوير الضوئى كفن تشكيلى ؛ ويدرس هذا الفن فى الجامعات والمعاهد كأحد العلوم الحديثة ويحمل خريجو هذه المعاهد شهادات جامعية .

وقد منحت هذه الجامعات المبعوثين المصريين درجة الدكتوراه فى فن التصوير ، ومن بينهم الدكتور ، « رمسيس مرزوق » والدكتور « سمير سعد الدين » ، وغيرهم كثيرون .

بعد هذا نسأل : هل هناك قواعد لهذا الفن ؟ ويجيب على سؤالنا مؤلفا كتاب « تكوين الصورة الضوئية » وهما أستاذان بمعهد الفن والتصميم بنيويورك : « إنه يمكن اعتبار قواعد التكوين المتعارف عليها توصيات أو نصائح من كبار الفنانين لصغارهم ، أو هى دراسات يجب أن نلم بها ولكننا غير ملزمين بتطبيقها » .

لقد استخلصت قواعد التكوين الشكلى أو الضوئى الجمالى

عن دراسات تحليلية للنقاد لأعمال الفنانين ، فوجدوا فيها تكرار لقيم معينة استنتجوا منها أسس هذه القواعد ، لتصبح المادة الدراسية للتكوين فى المعاهد المتخصصة .

والحقيقة أن كثيرا من روائع الفن خرجت من بين أيدى فنانين موهوبين لم يدرسوا هذه القواعد ، بل إن بعضهم لم يكن يشعر بموهبته ، أو أن من حوله لم يقدروا هذه الموهبة حق قدرها إلا بعد وفاته ، فعاش فقيرا ، وأصبح غنيا بعد أن رحل .

ويقول البعض إن التصوير الضوئى هواية الأغنياء . والحقيقة أن الإبداع الفنى فى هواية التصوير لا يتوقف على امتلاك المصور لكاميرا غالية الثمن ، هى ومتمماتها من عدسات ومرشحات وأجهزة إضاءة وغير ذلك . ولقد قال ناقد عن الإنتاج الفنى لأحد كبار المصورين : « إنها ليست الكاميرا ، ولكن من يقف خلفها » وأجاب آخر على سؤال : « ما هو أهم جزء فى الكاميرا ؟ » فقال : « المصور » . فكثير من العابرين لا يمكنهم رؤية السحر الرائع أمامهم ، ولكن الفنان الملهم هو الذى يستوقفه هذا الجمال ليسجله بطريقته الخاصة .

قد تكون الفكرة فى اللقطة هى أحد أسباب نجاحها . والفكرة هى طريقة إخراج الموضوع ، هى كيفية ربط عناصر الموضوع مع مركز الانتباه ، وقد تكون الفكرة هى التوفيق فى اختيار عنصر مكمل يُصَوّر الموضوع من خلفه أو داخله ، ليظهر حوله إطار داكن يؤكده ، أو قد نستغل أيضا أحد أجزاء التكوين لنضع الموضوع أمامه فيظهر فى تناسق جميل مع خلفيته . وقد يأتى الإبداع من استغلال الإضاءة فى توزيع مناطق الظل والضوء ، او فى كيفية الانتقال بالتدرج الظلى بين هذه المناطق .

إن التوفيق فى اختيار ألوان متناسقة وزاوية تصوير ناجحة يؤثران تأثيرا كبيرا على جمالية التكوين اللونى والشكلى للموضوع ، سواء كانت اللقطة لشخص أو لمنظر طبيعى ، فكل مكان جديد تقف فيه يضيف شيئا جديدا مكملا أو يبعد عنصرا غير مرتبط به .

كل هذه الدراسات والمقارنات يجب أن تتم قبل أن نتسرع فى الضغط على زناد الكاميرا ، وذلك كى نحصل على صورة متزنة فى تكوينها ، جميلة فى إخراجها .

وفى النهاية نلخص التوصيات عن التكوين الجمالى فى النقاط الآتية :

١ - يجب أن يبتعد مركز الانتباه فى التكوين الشكلى عن وسط الصورة ، فنقل هذا المكان أخف من المناطق الأربعة حوله ، والتى يطلق عليها « المساحات الذهبية » .

٢ - تجنب أن يقسم خط طولى أو عرضى (كخط الأفق) الكادر الى نصفين متساويين ، ولاحظ أن يكون الموضوع الرئيسىّ فى الجزء الأكبر منهما .

٣ - حاول ألا ينساب أحد الخطوط الأساسية فى التكوين من أحد الجوانب إلى الجانب الآخر ، اقطعه بشىء ما .

٤ - دخول الخطوط الوترية من أركان الكادر أجمل مما لو دخلت من وسط أحد الأضلاع .

٥ - تقع النسبة الجمالية لتقسيم أى خط بين الحدّين (١ : ٢)

٦ - بقع الظلال الداكنة فى الصورة ذات طبقة الإضاءة العالية ، يجب ألا تكون كبيرة المساحة ، وخصوصا إذا كانت قريبة من حافة الصورة ، فهى تجذب النظر خارجها ، وكذلك البقع البيضاء فى الصور ذات طبقة الإضاءة المنخفضة

٧ - إن وجود شخص فى صور المناظر الطبيعية يضيف مقياسا للمقارنة ، فيمكننا معرفة حجم الأشياء المختلفة ، ولكن يجب ألا يأخذ هذا العنصر وزنا أكثر من قيمته ، فيوجه نظره مثلا إلى مركز الانتباه فى التكوين وليس إلى العدسة .

٨ - التكوين الناجح يحتوى على موضوع رئيسى واضح وعناصر أخرى ثانوية أقل أهمية منه ، ولكنها مرتبطة به ، وتؤكد وجوده . وغير ذلك من عناصر لا علاقة لها بالموضوع يجب إبعادها ، سواء كان ذلك قبل تسجيل اللقطة أو بعد الحصول على الصورة مكبرة . واستخدم مستطيلات من الورق كإطار لتحديد التكوين المتكامل المترابط ، ولا تتردد فى حذف الأجزاء المتداخلة فى الموضوع أو التى تسلب النظرة الأولى خارج الإطار . فالتكوين الناجح يهتز ويفقد اتزانه لو حذف منه عنصر ، أو أضيف إليه آخر .

٩ - الوجه هو منطقة الانتباه فى الصور النصفية للأشخاص ، والعينان هما أكثر العناصر جذبا للانتباه و« النِنّى » هو مركز هذا الانتباه . لذلك يجب أن تكون المسافة أمام الوجه حتى الكادر فى صور البروفيل أكبر منها خلف الرأس ، وذلك للتركيز على منطقة الانتباه .

١٠ - فى صور الأشخاص وخصوصا الأطفال تتجنب الوقفة العسكرية . لابد أن يكون من نصورهم على سجيتهم ، مشغولين بشىء ما ، الكبار فى نشاطهم العادىّ اليومى ، والأولاد والبنات فى معاونة آبائهم فى عمل ما ، والأطفال فى لهوهم العادى ، إن ذلك يجعل لقطتك مفعمة بالحياة .

فالموضوع ليس بأهميته . ولكن بطريقة إخراجه .

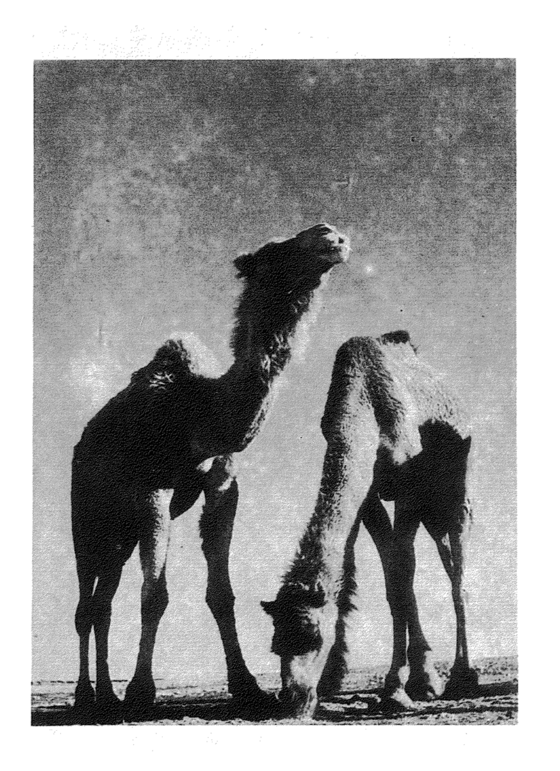
١١ - بعد حصولك على صورة مكبرة للموضوع قد تجد أنها تحتاج لبعض لمسات لونية لتصحيح أخطاء العمل الميكانيكي في المعمل أو للإشباع اللوني في بعض المناطق . هذا العمل يتم باستخدام ألوان مركزة خاصة بالصور .

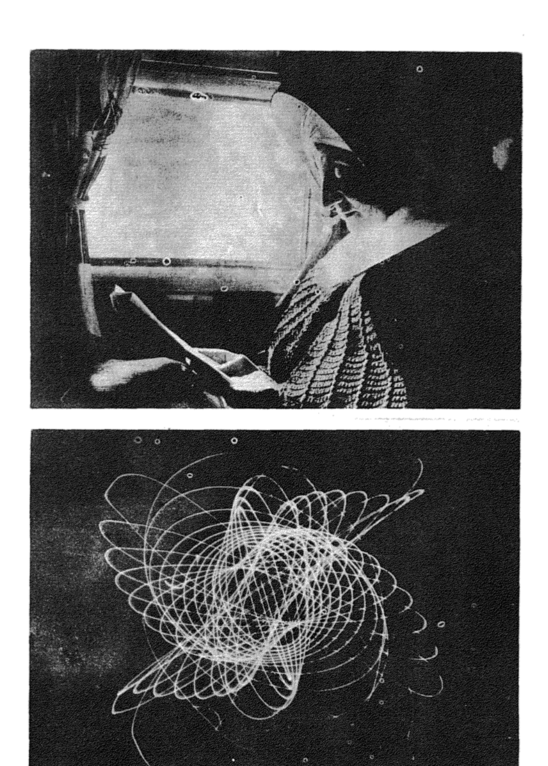
وأحب أن أنهي مقالتي الأولى هذه في التصوير الضوئي كعلم وفن ، بأن أذكر أن الإبداع في التصوير يتم قبل تسجيل اللقطة وأثنائها وبعد ذلك عند تحميض الفيلم ، وتكبير الصورة . وربما بعد ذلك أيضا .

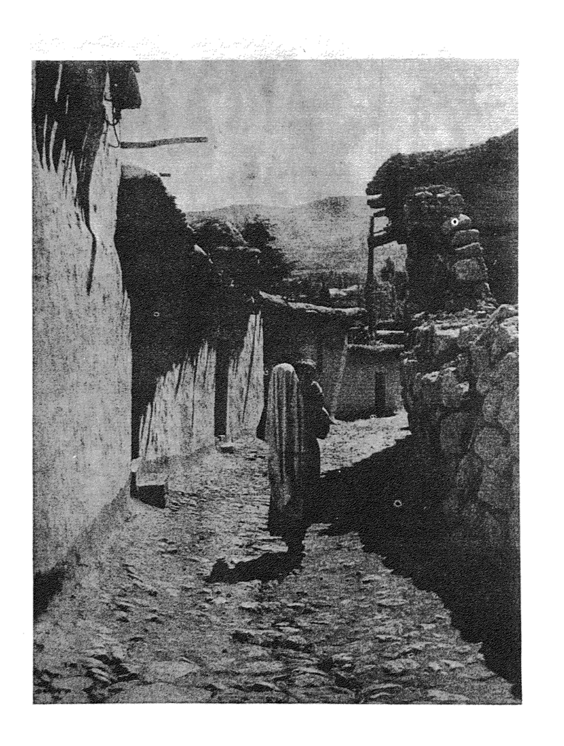
وسيبقى التصوير الضوئي أفضل وثيقة ، بل الوثيقة المثلى لحفظ الأحداث التاريخية ، والمناسبات الاجتماعية ، وذلك بتسجيل لقطات نقف بها عند المراحل المختلفة من حياتنا كشعب أو كعائلة ، أو كأفراد . كما أن الكاميرا ستظل الوسيلة الفريدة التي تستطيع نقل « سحبة الظل » من الطبيعة إلى الورق بأمانة وتكرار .

لواء مهندس : أحمد البكري









الميتافيزيقا.. ورحلة المصور مصطفى أحمد

داود عزيز

لعل الفنان المصور مصطفى أحمد ، قد تميز برؤية فنية جعلت لأعماله طابعا خاصا . الغموض يلف أعماله . المجهول يتوارى خلف كتل الصخور والحوائط . الامتداد يلقى بظلاله فى المكان . الوجود الغريب يحتوى كل شىء ، وتتضاءل أمام هذا الوجود الكيانات الصغيرة بما فيها كيان الإنسان نفسه . الإنسان فى لوحات الفنان صغير ، أو ضئيل أو خائف . فهناك شىء قدرى ينتظره . وهو يتوقعه ولايعرف من أين يأتى . بل إنه فى بعض الأحيان يختبىء ، قد نراه ظلا ولانراه عينا .

لقد شغل الوجود فلاسفة كثيرين . فكانوا يبدأون بحثهم عن الإنسان . ولكننا هنا نعجب حين نرى الفنان قد شغله الوجود نفسه والإنسان فيه ضئيل . وكأن هناك فكرة شكلت وجود الأشياء . وأن الوجود يعنى فى آخر الأمر عند الفنان القدر .. والمجهول .. إنها رؤية ميتافيزيقية .

ما المحاولة ؟ طبيعتها ، أداتها ، عناصرها ، مراحلها ..

رؤية خاصة :

البداية فى الأعمال المعروضة لوحتان : واحدة تمثل تلالاً صخرية متتابعة ومتكتلة ، وفى أوسطها نتعرف على مجموعة من البيوت المتلاصقة ، يتحصن بعضها ببعض فى مواجهة تلك السلاسل الصخرية وهى تكاد تطبق على هذه البيوت الصغيرة . واللوحة الأخرى نرى فى مقدمتها أرضا صخرية وحافة ثم أمواجاً متلاطمة وشاطئا بعيداً . وعلى حافة الشاطىء كائنات متحجرة . لاتقترب فى شكلها من الإنسان إنما هى جزء من طبيعة جارفة ، وحركتها مجمدة . كأن القدر قد أخذها فجأة فشل حركتها .

ثم تلا ذلك زمنيا مجموعة الأعمال التى تصور القمر ومحاولة الاقتراب منه . ثم أخيرا مجموعة الأعمال التى تعتمد على التخطيط معماريا ، فالحوائط مستقيمة الخطوط . وهى تتلاقى وتتباعد وترمى بظلالها فتسجل الأبعاد والمسافات . كما تسجل لقاءات المنظور . وفى أجزاء ضئيلة من اللوحة ، تتراكم السحب ، ويضىء القمر . وقد نجد فى ركن من الأركان أنثى قد لملمت نفسها ، فهناك شىء تخشاه وتتوقعه .

إنها محاولة الإنسان القديمة ، محاولة التعرف على الكون والوجود . ولقد ظل الكون فى عقل الإنسان القديم شيئا غامضا ، يحتاج إلى تفسير ، يحتاج إلى فهم . وكان عقل الإنسان قاصرا . لم تمتد يده إلى التجربة إلا بصعوبة بالغة . ولذلك سبق التفسير التجربة . وعندما عرف الإنسان كيف يصنع مركبة فضائية تصل به إلى القمر ، لم يعد القمر لغزا ، ولا جسما مضيئا . ولذا نرى كثيرا من الفنانين فى عالم اليوم تشغلهم هذه التجربة العظيمة ، ونرى أعمالهم الفنية قد اكتست بهندسية بناءه . أما عند فناننا ، فإننا نرى أنه ما زال على فطرته ، مأخوذا بالحدث لا كإنجاز إنسانى ، وإنما كشىء غامض يوحى بصراع مجهول عنيف . ما زالت الرؤية الميتافيزيقية هى المسيطرة . اللانهائى والمجهول والغامض هى عناصر رؤيته الفنية .

واذا كانت الميتافيزيقا مجالا للحذر بالنسبة للعلوم وفقا لصيحة « نيوتن » وقوله « احذر الميتافيزيقا ياعلم الطبيعة » ، فما هو موقف الفنون منها ؟ إن الإنسان ـ والعقل البشرى بالذات ـ قد خاض ويخوض « رحلة فى الكون ليس لها حدود سوى الكون نفسه » كما قال بيكون . والفن إلى جانب العلم يقود هذه الرحلة . وليس إبتداع التأثيريين ، ومن بعدهم النظرة السيزانية فى رؤية الطبيعة ومحاولة إخضاعها والسيطرة عليها ، واكتشاف القوانين الخاصة بالرؤية الواقعية ، ليس كل هذا ، إلا محاولات إبداعية فى تحليل اللون ومعالجة « الفورم » والكتلة . إنها محاولات إبداعية فى دنيا الفن الحديث تواكب بعض إنجازات العلم المعاصرة . إن محاولات المدرسة التعبيرية الألمانية ومن بعدها جولات أخرى لفنانين عالميين من أجل تشريح كيان الإنسان النفسى والاجتماعى وصياغة كل هذا فى لوحات تنتصر للإنسان فى حركته وتساعده فى معركته الكبيرة من أجل قهر الخوف ، ليست إلا إنجازات أخرى هدفها كشف المجهول ، ومعرفة طبيعة العوامل الغامضة . كل هذه الإنجازات ، إنما تواكب الإنجازات الإنسانية الغزيرة والمتنوعة فى دنيا العقل والعلم والإبداع الفنى عامة . إنها الرؤية الحديثة المتطورة

للفن . وكم نجحت فى مزج الإنجازات التكنيكية الشكلية المعقدة والثرية مع التعبير الجزئى والكلى عن حركة الإنسان والطبيعة .

الرؤية والتكنيك :

● ورؤية الفنان مصطفى أحمد الحسية والفلسفية يقدمها من خلال معالجة تكنيكية خاصة يسيطر بها من اللحظة الأولى على مكونات اللوحة ، فيقيم تكوينا يتسم بالوحدة . وهذا نراه متحققا فى لوحاته الأولى ، لوحات التلال والصخور والأفق المملوء بالسحاب . وفى لوحاته الوسيطة .. لوحات القمر وعلاقته بما حوله .. أو فى لوحاته الأخيرة التى صممت اعتمادا على الحوائط والأجسام المعمارية ، والتى اعتمدت على التقاءات المنظور . إن بناء اللوحة وتكوينها يعطى المشاهد الراحة فلا يحس بالتشتت إنما يتعرف على بنيان متماسك وتكوين مترابط .

● وفى أكثر الأحيان يتحقق للفنان الإحساس بالمسافات . ويتم التفاعل بين الأجسام والكتل الضخمة ، أو بينها وبين الأجسام الأصغر حجما ، وتعطى الإحساس بالتبادل والقرب والبعد .

● ويأخذ الفنان فى معالجة العلاقات بين الأجسام والأسطح بمساحات من النور والظل ويساعده فى ذلك الحوائط المقامة والظلال التى تلقى بها على الأرض .. ويفصل حائطاً عن الآخر مسافة أو كتلة مظللة .. وهكذا ينجح الفنان فى أن يفصل بوضوح وبراعة بين المضىء والغارق فى الظلام . وكل هذه العناصر ، لا يقدمها الفنان كصياغات تشكيلية مجردة ، بل إنها صياغات موحيه بالمعانى الإبداعية لديه . فهى تتحدث فى قوة عن دنيا غامضة ، ووجود مجهول ، وآفاق غير مطروقة ، وقوى خفية تقف على النواصى وفى الأركان . هى تتحدث عن إنسان وحيد ، لا يدرى ماذا يريد ، فيخشى هذه القوى الغامضة المتربصة به . إنها تحقق الغرض الفنى والنظرة الفلسفية التى تأخذ على الفنان تفكيره . إنه يدفعنا إلى عالم الميتافيزيقا . عالم ما وراء الطبيعة .

● والفنان يبتعد فى استخداماته اللونية عن البهرجة . وهو يتجنب اللجوء إلى الألوان الناصعة والأساسية ويعتمد على « باليتة » محدودة تكفيه للتعبير عن القصد الفنى . إنه يعتمد على « البُنّيات » ويتجول فى دائرة « الأوكر » و « الطينيات » المحروقة والطبيعية وتدرجاتها . وهو يجعل هذه الألوان على درجة من النصاعة والإضاءة ، أو يحولها إلى ألوان داكنة تبلغ حد الإظلام . ثم يلقى بمساحات مكونة من « تونات » نصفية تقع بين هذا وذاك . ويعتمد الفنان أحيانا على الألوان الرمادية أو يميل بها نحو الزرقة ليدخل بعض التغيير اللونى خاصة بعد هذا الاقتصاد الشديد فى استخدام الطاقات اللونية المتنوعة . وفى الحقيقة أن الفنان رغم هذا الاقتصاد اللونى المقصود يعتمد على ألوان تكتسب عمقا ملحوظا وبعدا عن السطحية . كما أن الألوان يتواصل بعضها مع بعض فى تآلف مناسب . هذا الاستخدام اللونى المحافظ ، يترك جانبا كل الإنبهار الذى أحدثه الفن الحديث فى دنيا اللون ، وما اكتشفه من تفاعلات لونية ، من تآلف وتضاد ، وذلك بهدف تجسيد الغرض ، فتتوفر له لحظة الغموض والجو الإيحائى بتوقع حدث مجهول .

● أما وقد تخلص الفنان من الاستخدامات المفرطة فى اللون ، فإنه قد اعتمد على معالجة أخرى تعوضه كثيرا . فقد لجأ إلى خشونة السطح ، والتفاعلات الجزئية التى تحدثها البقع اللونية المتداخلة ، والتى تمتد لتشمل كل مساحة على حدة ، أو كل منطقة ضوء أو ظل ، لتشير فى الإنسان نوعا من البدائية تتفق مع الجو العام للوحة ، جو الحدث المنتظر والغموض المتخفى .

وخشونة السطح قد أفادت الفنان فى تحقيق عنصر الكتلة ، وخاصة فى لوحاته الأولى . ولم يكن هذا التحقق ناجما عن تتبع الأسطح ودراسة جزئيات الطبيعة كما تحقق عند « سيزان » مثلا ، إنما نتج عن انفعالية ذاتية . لقد حقق الفنان بذلك هدفا متميزا وساعد على إقامة البنيان الفنى ، وأكسب عناصر العمل تماسكا ووحدة .

وهذه الخشونة فى التعامل مع ملمس الصورة نراها فى مراحل الفنان الأخيرة وقد خفتت بعض الشىء وخاصة فى اللوحات التى ترتكز على مقابلات الخطوط المعمارية ، حيث نراه يقلل من خشونة الملمس ، فتتداخل البقع مع بعضها وتتوحد بشكل أكبر . فهل نرى الفنان على أعتاب تحول جديد ؟ وهل هو تحول من الاعتماد على اللمحة الانفعالية إلى المسحة الهادئة شاعرية التأثر ؟ .

بين السريالية والميتافيزيقا :

على الرغم من الخلط الذى يحدث عند تناول المذاهب الفنية فإننا نرى ـ ونحن بصدد تناول أعمال الفنان بالتقييم ـ أننا نحتاج إلى التمييز بين الاتجاه السريالى والميتافيزيقى .

يقول « بريتون » منظر السريالية : إنها تعتمد على عبادة اللا معقول والنزوع إلى الفوضى والتعبير التشكيلى الهرطقى غير المألوف وغير المفهوم (ويضرب مثلا لذلك برسوم المجانين والأطفال) . ثم عندما تكتمل الفكرة الفنية عند « بريتون » يحدد طبيعة السريالية بأنها « اكتشافات التحليل النفسى عند فرويد وفى الحلم والعقل الباطن وفى الاحتجاب ocultism . وليس هاما عند الفنانين السرياليين الاعتماد على التطور الخطير فى دنيا التشكيل وما تحقق من إنجازات فى الدراسات والعلاقات بين الأسطح والتونات والضوء واللون والكتلة والفراغ ، إنما المهم عندهم هو البراعة فى الصياغة الشكلية المرئية vision وتركيب علاقات ما بين المرئيات المستوحاة مما هو بعد الطبيعة .. مستوحاة من الحلم .. والحلم دائما غير مباشر .. ولا معقول .

أما الميتافيزيقا فى الفن ، فإنها تصور غموض الكون والمكان وتصور عجز الإنسان إزاء قوى خفية غير مألوفة ولا مفهومة . وقد عبرّ المصور « دى كيريكو » dichirico عن هذه الاتجاهات الميتافيزيقية . فصور الأبنية الضخمة والعمارة الغريبة . التى خلبت انتباهه ووضع كل ذلك فى جو غامض سحرى . كما صور الشوارع تحدها صفوف العقود وحوائط القصور مع التماثيل الموزعة فى الفراغات . إن الاتجاه الميتافيزيقى يتخذ من

العلاقات المعمارية وما تخلقه من ظلال وأضواء إداة لتجسيد المكان والأبعاد المحيطة به . وفى قلب هذا المكان تنبت مأساة الإنسان ، ويجتاحه خوف من المجهول .

أما عن اتجاه الفنان مصطفى أحمد وقيمة أعماله الفنية ، فإنه فى الحقيقة ليس مقلدا لدى كيريكو ولا محاكيا له . ذلك أن أبنية « كيريكو » تنتسب إلى مدنية « فيرارا » Ferroro الإيطالية . ومأساة الإنسان عنده مأساة أوربية تتصل بآلية الحياة . . تتصل بالميكانيكية العمياء التى تأخذه من كل جانب . أما الفنان مصطفى أحمد فإن الطبيعة الغاشمة والأبنية البسيطة ذات القباب أحيانا هى لب المكان عنده والإنسان عند مصطفى أحمد ضئيل غير ظاهر ولكن عندما يظهر فإنه على الأغلب يبدو فى شكل أنثى مروعة .

مستقبل الرحلة :

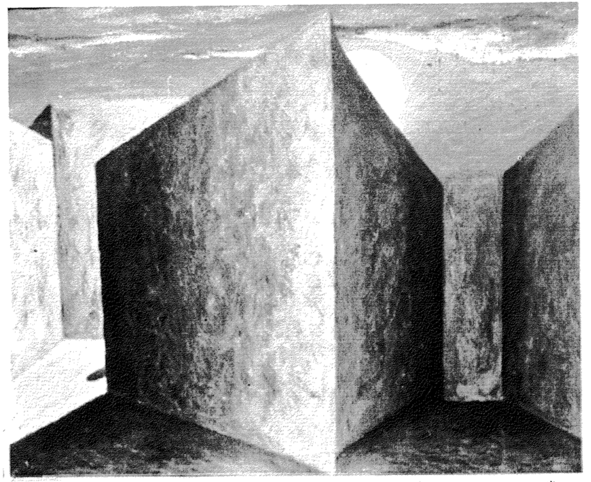
إن الطاقة الفكرية تخدم الطاقة الفنية . والممارسة الفنية تنضج الفكر . ولاشك أن قضية القدر والمجهول أخذت تتراجع مع اكتشافات العلم المذهلة . تلك الاكتشافات التى تحققت فى العقود القليلة الأخيرة ، والتى أثرت على مجرى الحياة الفكرية والفنية على السواء . ولقد كان تأثيرها يفوق ما لم يحدث فى قرون سابقة من تاريخ الإنسانية . . لقد أصبح الإنسان أكثر حرية فى فهم العالم وأكثر إصرارا على معرفة الأسباب والنتائج بدلا من انتظار ما يأتى به المجهول وأصبحت عملياته التنبؤ فى مجالات العلم ومثلها فى ميادين الفن ، تجد لها صدى واسعا . إن المعرفة والفهم أصبحا سلاحا فى يد الفنان والإنسان .

والمعالجة التشكيلية بدورها قد تحررت كثيرا من المثاليات والمعارف الجامدة . واقترب الفنان التشكيلى من الواقع يعالجه بأدواته الفنية ويتناوله بلغة التشكيل الأرقى . والقضية ما زالت مطروحة أمام فناننا وعليه أن يختار . . وأن يبذل الجهد ويقدم الممارسات الجدية من أجل تحقيق الأمل فى بناء عوالم من الخلق الفنى المتطور اعتمادا على الواقع والتقدم التكنيكى الباهر .

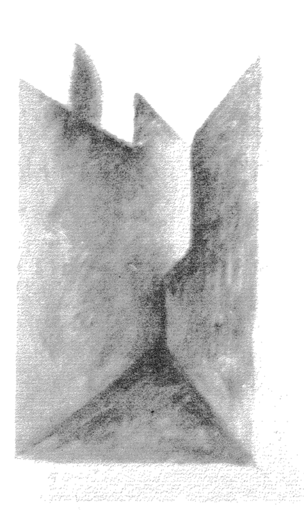
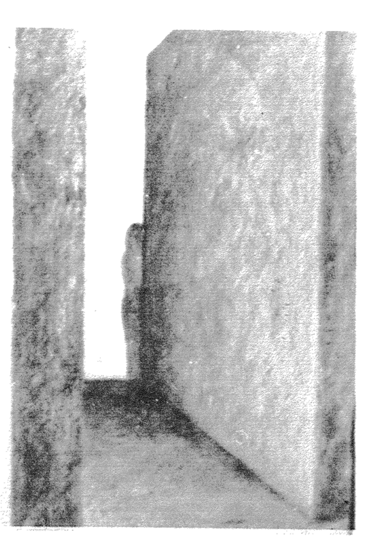
القاهرة : داود عزيز



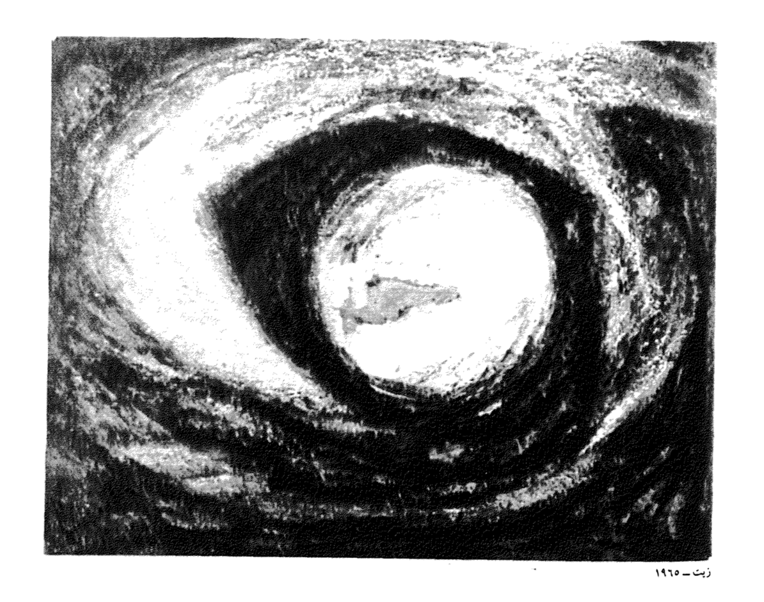
الميتافيزيقا..
ورحلة المصور مصطفى أحمد



صعود القمر ــ ١٩٨١

زيت ــ ١٩٨٠



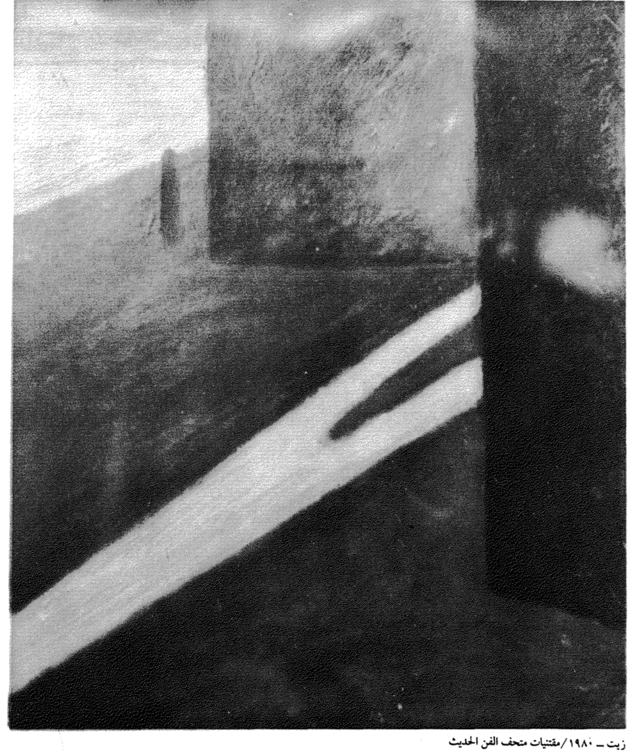
زيت ـ ١٩٦٥



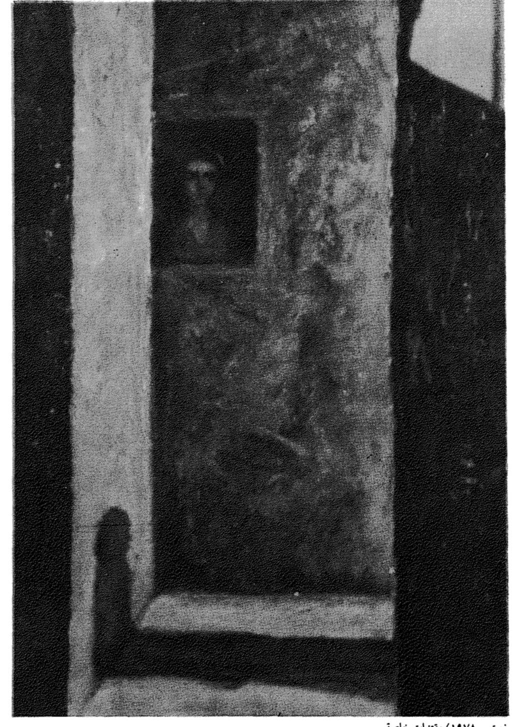
زيت ـ ١٩٦٧



تحية إلى ذكرى الفنان كمال خليفة ــ زيت/١٩٧٩



زيت ـ ۱۹۸۰/مقتنيات متحف الفن الحديث

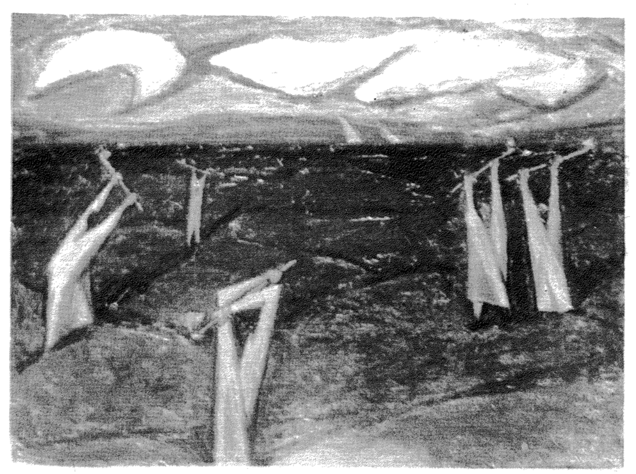


زيت ـــ ١٩٧٨ / مقتنيات خاصة




صورتا الغلاف للفنان مصطفى أحمد


General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliotheca Alexandrina



العمل فى الحقل – ١٩٦٢

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥ –

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مختارات فصول



سلسلة أدبية شهرية

تصدر أول كل شهر

محفوظ عبد الرحمن

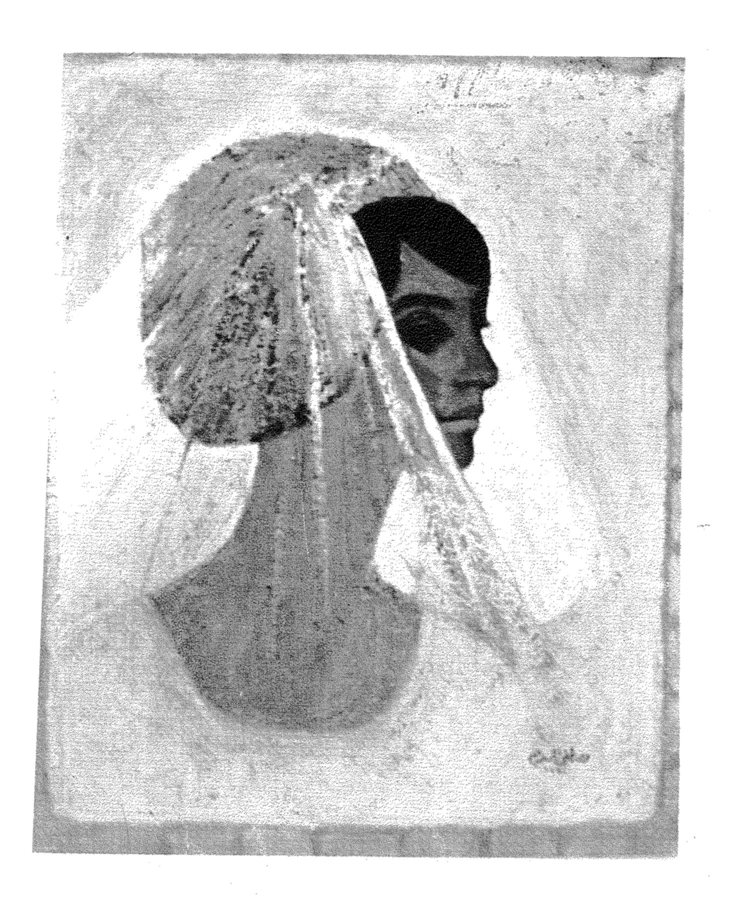
أربعة فصول شتاء

« أربعة فصول شتاء » . . هى المجموعة القصصية الثانية للكاتب الكبير « محفوظ عبد الرحمن » ، بعد مجموعته الأولى « البحث عن المجهول » . وله رواية لم تنشر بعد بعنوان « اليوم الثامن » ، وأربع مسرحيات هى : « حفل على الخازوق » و « عريس بنت السلطان » ، و « كوكب الفيران » ، و « الفخ » ، ومسرحيتان من ذات الفصل الواحد هما : « احذروا » ، و « ماأجملنا » . وللكاتب عشرات من الأعمال الدرامية التليفزيونية الناجحة من بينها « ليلة سقوط غرناطة » .

ويتميز فن هذا الكاتب بالحرْص على الحدث ، وبساطة اللغة ، ومهارة القص ، دون تزيّد فى التعبير ، ودون حدة عاطفية أو انفعالية . وهو فى كل ما يكتبه شديد الحرص على روح الدراما ، وتوفر عناصرها فى قصّه ومسرحه ، وعبر انسياب الزمن وسيولته ، ودون محاولة للتكلف فى المجازات ، أو فى الشكل ، بالصور المجازية المتعسّفة ، أو المونتاج المفتعل بين المواقف والجزئيات . إنه كاتب يعبر عن فكر الواقع ، وحركته ، فيما هو يعبر عن نبضه وفكره .

الثمن ٥٠ قرشا

يطلب من باعة الصحف ومكتبات الهيئة والمعرض الدائم للكتاب بمبنى الهيئة




Bibliotheca Alexandrina
0530807